دراسة تحليليّة

المقدمة الطلليّة

عند النقاد المحدثين



زياد محمود مقدادي

عالم الكتب الحديث
Modern Book World

المقدّمة الطللية

عند النقاد المحدثين

دراسة تحليليّة

زيـاد محمود مقـدادي



الطبعة الأولى

2010-1431

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(2009/5/1731)

811.09

مقدادي، زياد محمود

المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين / زياد محمود مقدادي.- إربد: عالم الكتب الحديث، 2009.

( ) ص

ر. إ.: (2009/5/1731)

الواصفات: / الشعر العربي // العصر الحديث // النقد الأدبي // التحليل الأدبي

ردمك: ISBN 978-9957-70-242-7



Modern Book World

للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي

تلفون: (00962 -27272272) خلوي: 5264363/ 079 فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

البريد الإلكتروني almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

almalktob@gmail.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- عمان- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961 فاكس: 475905 1 00961

الإهــداء

إلى روح أبي الطاهرة...

إلى والدتي الغالية...

إلى إخواني وأخواتي الأعزاء

إلى خالي العزيز نواف مقدادي

إلى عزيزتي رنا

إليكم جميعًا أقدم عملي هذا

فهرس المحتويات

تقديم

الأستاذ الدكتور:
إسماعيل أحمد العالم
أستاذ الأدب العربي
جامعة اليرموك

إن الإقبال على طائفة من الظواهر التراثية أكثر من مرة مشقة لا تخلو من المتعة، فالظواهر تتحدانا وتظلّ تعلق بعقولنا، وكلّ واحدة منها تفتح معالم لا يستطيعها سواها، فالظواهر تخلق الأدوات، لذا جاءت المقدمة الطلليّةُ في دراسة زياد مقدادي، وهي دراسة لها حسناتها؛ لأنّ صاحبها كان عربيًا في ألفاظه وأسلوبه، ولأنه استعان بالدراسات الحديثة التي ترتد إلى مواكبته لعملية التحديث والتطوير في هذا المجال، إذ ناقش كثيراً من المناهج الحديثة التي فسّرت المقدمة الطللية، ولأنّه أضفى الطرافة والأصالة على دراسته هذه، إذ حاول أن يجعل مسالة المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين مشكلة بحثية، وهذه المحاولة في حد ذاتها تعدّ من باب الأصالة، ولأنه أيضًا استطاع إن يسير مع مشكلة بحثه من بداية البحث إلى نهايته محللاً وواصفاً لآراء النقاد، وللشعر التطبيقي الذي نال اهتمامًا بالفضاءات الدلالية ذات المستويات المتعددة؛ كالدلالة المعجمية، التي وقفت على اللغة ممثلة بأصواتها ومقاطعها ومدها، وما تلبّسها من معانٍ تكشف عن تجربة صاحب الشعر، وممثلة بالتراكيب سواء أكانت تنتمي إلى الجمل الاسمية أم إلى الجمل الفعلية، أم التراكيب الخبرية بأنواعها، أم التراكيب الإنشائية، والدلالة البلاغية ذات العناصر المتعددة الفاعلة، من تصريح وتلميح وترميز وانزياح، والدلالة الإيقاعية؛ الداخلية منها والخارجية، ممثلة بالوزن والقافية والروي، وممثلة بميدان الصورة الفنية بوصفها تسهم في إبداع الدلالة والمضمون.

وأعجبتني هذه الدراسة بصفتي متلقياً أنّ زياداً يكثر من إبداء الرأي بين الحين والحين، فيم ذهب إليه الدارسون من نقاد وباحثين؛ ليصل إلى نتائج طيبة في فهم هذا التحليل والوصف وإبداع الرأي.

وعلية أهنئ الباحث على جدّه واجتهاده ومثابرته وتدقيقه من أجل كشف الظاهرة التي يدرس راجياً أن ينفع الله بهذا العمل العربية وطلابها.

المقدمة

كان الشعر العربيُّ ـ منذ أن وُجدَ ـ تصويرًا للحياة الجاهليّة، يعبر فيه الشاعرعن خوالج نفسه، وما يدور في مجتمعه. وما زال الشعر على هذا الحال حتى يومنا الحاضر.

لقد اعتنى النقد العربيُّ بتقسيم القصيدة العموديّة تبعًا للّوحات الفنيّة التي شكّل كلُّ شاعرٍ قصيدته منها. ومن أهم هذه اللوحات لوحة الطلل أو المقدمة الطلليّة التي كَثُر استخدامها عند الشعراء ولا سيّما الشعراء الجاهليون.

وتكتسبُ المقدمةُ الطلليّة أهميّةً كبيرةً ـ من الجانب الشكلي ـ كونها تشكّل العتبة أو الاستهلال الذي يقود إلى باقي أجزاء القصيدة.

ومن الجانب المعنويّ مثّلت المقدمة الطلليّة علاجًا لمشكلات إنسانيّة عايشها الجاهليّون، وقد ظلّ الظرف البيئي والاجتماعيّ يمدّان المقدمةَ الطلليّة بالتفاصيل اليوميّة التي عايشها أبناء البادية، وهي تفاصيلُ يكاد يلتقي فيها الشاعر والمتلقي. ومن جانبٍ آخر فقد أصبحت المقدمة الطلليّة أرضًا خصبةً للذكرياتِ الماضيةِ التي تختلج نفس الشاعر عند الوقوف على الطلل، فيبدأ بالتذكّر ثم بالبكاء. وتُعدُّ مشكلة الجفاف والجدب واحدة من المشكلات الإنسانيّة التي تُلمس في المقدمة الطلليّة.

أما الرحيل الذي قامت به القبيلة مُكرهةً والمحبوبة مجبرةً، فهو العامل الدّاعي الرئيس للوقفة الطلليّة؛ مما انعكس سلبًا على نفس الشاعر الذي يمثّل رمزًا مهزومًا في الموقف الطلليّ.

وحين نقول الوقوف على الطلل، فكأنّنا نقصد الوقوف أمام الذكريات، وأمام المجتمع... مما أكسب المقدمة الطلليّة أهميّةً كبيرةً على غيرها من المقدمات الشعريّة الأخرى التي وُجدت في قصائد الشعراء سواء الجاهليون منهم أم غيرهم.

ولمّا كانت المقدمة الطلليّة مجالاً لذلك كلّه؛ فقد اهتمّ بها الشّعراءُ اهتمامًا لافتًا جعلها تخرج بالصورة الأزهى والأمثل، فقد حاولوا خلالها تصوير تلك المواقف تصويرًا فنيًّا دقيقًا، وضمّنوها ما انطبعت به نفوسهم من حُسن الصياغة، وجودة السبك.

وقد كثرت في المقدمات الطلليّة الشواهد التاريخيّة والطقوسيّة؛ ولهذا كلّه كان من الطبيعي أن تكون المقدمة الطلليّة نقطةً جوهريّةً أخذ النقاد ابتداءً من ابن قتيبة وحتى يومنا هذا بمحاولة تفسيرها أو قراءتها قراءات متعدّدة.

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن منطلقات النقاد المحدثين ومناهجهم في تفسير هذه المقدمة، إذ تعدّدت تفسيراتهم لاختلاف مناهجهم وتنوع منطلقاتهم، فقد فُسرت المقدمة تفسيرًا واقعيّاً ونفسيًّا، وفلسفيًّا، وأسطوريًّا، هذا بالإضافة إلى تفسيرها الذي يعتمد على مناهج متعدّدة.

وتأتي أهميّة هذه الدراسة من شمولها آراء العديد من النقاد المحدثين في المقدمة الطلليّة، ومناقشتها وتبيان إيجابياتها في ضوء القراءات المتعدّدة للنص الشّعريّ. وليس ثمة دراسة سابقة ـ حسبما يعرف الباحث ـ اهتمت بجمع آراء النقاد المحدثين اهتمامًا منهجيًّا تحليليًا، وتقوم الدراسة بتطبيق الآراء على قصائد الشعر الجاهليّ.

لقد استقرّ عنوان هذه الدّراسة على "المقدمة الطلليّة عند النقاد المحدثين: دراسة تحليليّة" وقد اشتملت على خمسة فصول، وهي:

- الفصل الأوّل: التفسير الواقعي: وقد اشتملّ على آراء كلٍّ من: أحمد الحوفي، وشكري فيصل، ويوسف خليف، وحسين عطوان، وأنور أبو سويلم.
- الفصل الثاني: التفسير البنيوي: وقد حمل تحليل كلٍّ من: كمال أبي ديب ـ ومثّل تحليله أبرز تحليلٍ بنيويٍّ ـ وحسن البنا، وريتا عوض، وسامي سويدان، ومحمد غيث.
- الفصل الثالث: وحمل عدة تفاسيرِ تجتمع ضمن الرؤية الفلسفيّة للأدب، فقد قاربها فالتر براونة، ويوسف اليوسف مقاربةً ذات منحًى وجودي. ودرسها كلٌّ من: عزّالدين اسماعيل، ومحمد النويهي، وعناد غزوان، وعبد الرزاق خشروم، ومحمود الجادر دراسة نفسيّةً. أما سوزان ستيتكيفيتش، ومصطفى ناصف فقد أعاداها إلى التفسير الأنثروبولوجي.

- الفصل الرابع: التفسير الأسطوري: وقد تناول آراء كلٍّ من: مصطفى الشوري، ونصرت عبد الرحمن، وأحمد كمال زكي، وإبراهيم عبد الرحمن، وعلي البطل، وأحمد النعيمي، وعبد القادر الرّباعي.

الفصل الخامس: دراسة وتحليل: وهو الفصل الذي تتمّ به دائرة هذه الدّراسة، إذ رأى الباحث ضرورة تطبيق الآراء النقديّة للمقدمة الطلليّة حسب المنهج الذي ارتآه الباحث.

لقد اعتمد الباحث في هذا الكتاب على كتب كثيرةٍ ودراساتٍ منشورة في مجلات علميّة، ومن هذه الكتب على سبيل المثال لا الحصر: كتاب (مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهليّ) لحسين عطوان، وكتاب (الرؤى المقنعة) لكمال أبي ديب. أما الدّواوين الشّعريّة فأبرزها ديوانا امرئ القيس، وزهير ابن أبي سلمى.

فهذا هو موضوع الكتاب والهدف منه، وفصوله. وفي النهاية لا بدّ من ردّ الشكر والعرفان لذويه وأهله، والذي أرجو أن يتقبلوه، فأقدم الشكر للأستاذ الدكتور موسى ربابعة الذي كان له بالغ الأثر في هذه الدراسة، والأستاذ الدكتور إسماعيل العالم، وكلّ الشكر للوالدة الغالية والإخوة الأعزاء.

وفي النهاية أؤكد أنّ هذا الكتاب صنعٌ بشريٌ لا بدّ أن يلازمه النقص ـ أنى كان الصانع ـ فإن كانت صائبةً فمن الله، وإن كانت غير ذلك فأرجو العلي العظيم إرشادي للصواب. إنّه نعم المولى ونعم النصيرْ.

الفصل الأول

التفسير الواقعيّ

الفصل الأول

التفسير الواقعيّ

وهو التفسير الذي يحاول تناول الأمور الظاهرة في النص من خلال علاقتها بالواقع الاجتماعي. ويبيّن كيف استقى الشاعر مادته من الواقع الذي يعيش فيه، ومظاهر حياته. مظهرًا الفرح، والبؤس اللذين يظللان أبناء القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر.

والفن بشكل عام يقدّم تمثيلاً دقيقًا للعالم الواقعيّ؛ لذا يجب أن يدرس التفسير الواقعيّ الحياة والعادات والتقاليد، من خلال الملاحظة الدقيقة ويجب أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعيّة خالية من العواطف[1].

وتقتضي الواقعية تصويرًا حقيقيًا للملابسات والظروف، وصدقًا في التفاصيل الجزئيّة.

والأديب من النظرة الواقعيّة عامل مفكّر في البيئة التي يعيش فيها[2]. ويمثل هذا الاتجاه: أحمد الحوفي: الذي رأى أنّ الأطلال هي موطن الحبيبة قبل الرحيل، هذا الموطن الذي ينظر إليه الشاعر؛ فيخفق قلبه، ويحوم خياله. فيه اللقاء والمناجاة والوصل، ومنه خرجت المحبوبة ظاعنةً؛ هذا ما جعل الشاعر يقف على تلك الأطلال، ويعزّيها، ويبكيها، ويستبكيها، ويستنطقها[3].

قال زهير في رثاء سنان ابن أبي حارثة المُريّ[4]:

---

(1) انظر، فضل، صلاح، منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص 1.

(2) انظر، المرجع السابق، ص ص 18 ـ 19 .

(3) انظر، الحوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط 3، ص ص 299-300.

(4) ديوان زهير ابن أبي سلمى، تـ فخر الدين قباوة، صنعه الأعلم الشنتمري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ص 263.

لــسلمى بــشرقيِّ القَنــان منــازل ورَســمٌ بـصحراء اللبـيّين حائـل[1]
عفـا عــامَ حلّــت صـيفُه وربيعُــه وعــامٌ وعــامٌ يتبــع العــام قابـل

للأطلال أثرها على زهير، وهذا المطلع استهلالٌ لقصيدة رثائيّة، لكن زهيرًا وقف خلالها على الطلل، فأشار إلى المنازل الدارسة التي امّحت آثارها، ومع مرور عام آخر يزداد امّحاؤها.

رأى الحوفي أنّ الأطلال وثيقة الصلة بالمحبوبة: "وإذا كانت الحبيبةُ هي المثير الطبيعيّ لعاطفة الحبّ فإنّ الأطلالَ هي المثير المقارن أو الصناعي"[2].

يربط الحوفي بين الأطلال والمحبوبة مبينًا أنّ الشاعر متعلقٌ بمحبوبته لكنها بعيدةٌ عنه فهو بحاجة إليها. وفي هذه اللحظة ستحلّ الديار محلّها في إثارة العاطفة، فبدل أن يصفَ محبوبته سيصف الديار ويسميها ويبين ما حلّ بها فالديار والأطلال ليست إلا مثيرًا صناعيًا للمحبوبة. وقد ذكر الطفيلُ الغَنَويُّ أثرَ الرحيل عن الديارِ في مقدمته الطلليّة[3]:

غَشيــتُ بقُـرًا فَـرطَ حَـولٍ مُكَمَّـلِ مغـاني دارٍ مــن سُعــادَ ومَنـزِلِ[4]
ترى جُـلّ مــا أبقـى الـسواريُّ كأنّـه بُعَيد السَّوافي أثـرُ سيـــفٍ مُفَلّـلِ[5]
ديــــارٌ لــسُعدى إذ سُــعادُ جَدايــةٌ من الأدمِ خُمصانُ الحشا غيرُ خَثيلِ[6]

---

(1) القنان: جبل لبني اسد. اسم موضع. الحائل: المتغيّر الذي أتى عليه عام.
(2) الحوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، ص 300.
(3) ديوان الطفيل الغنويّ، ت أحمد، محمد عبد القادر ص ص 62 ـ 63.
(4) غشيت: حللت. قرا: موضع. فرط حول: مضي عام. سعاد: جارية.
(5) السواري: الأمطار تأتي في الليل. السوافي: الرياح. مفلل: قديم فيه فلول.
(6) جداية: بنت شهرين أو ثلاثة من الظباء. الأدم: البيضاء. الخمصان: خميصة البطن. الحشا: البطن. الخثيل: العظيمة البطن.

وقد ربط الشعراء الأطلال باسم المحبوبة دلالةً على الاقتران المعنوي في أذهان الشعراء، وقد جاء هذا الاقتران بعد أن كانت مقترنة بها اقترانًا حسيًا مثل الرحيل[1].

قال امرؤ القيس[2]:

يـــا دارَ ماويّـــة بالحائـــل	فالسهبِ فالحبتيـن مـن عاقـل[3]
صـمّ صـداها وعفـا رسمهـا	واستعجمت عـن منطـق السائل[4]

لقد ربط امرؤ القيس الأطلال بمحبوبته دالاً على العلاقة بينهما، وقد سمى الأماكن الخالدة في ذاكرته. لكن هذه الأطلال أصيبت بالصمم والعفاء حتى استعجمت ولم تستطع الكلام. وواضح أنّ الشاعر يسقط ما أصابه على المكان، وركّز على هذا المكان لعلاقة تربط بين هذا المكان والمحبوبة.

وقال طرفة بن العبد[5]:

لخولـة أطـلالٌ ببرقـة ثهمـد	تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقال أيضًا[6]:

لهنـدٍ بحـزّان الـشريف طُلـول	تلـوح وادنـى عهـدهن مُحيـل

---

(1) انظر، الحوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، ص 300.

(2) ديوان امرئ القيس، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط 4، ص148.

(3) الحائل، والسهب، والحبتان، والعاقل: أماكن.

(4) استعجمت: سكتت عجزًا.

(5) ديوان طرفة بن العبد، يوسف الشنتمري، مطبعة برطرند، فرنسا، 1900. ص5 .

(6) المرجع السابق، ص 76.

وهذا الاقتران بين المحبوبة وأطلالها ورد في كثير من المقدمات الطلليّة، تعبيرًا عن إحساس الشاعر ومدى شوقه لمحبوبته[1].

اعتنى الشعراء بتحديد الأطلال تحديدًا دقيقًا، فبدَوا كأنّهم جغرافيّون؛ والسبب في هذا الاعتناء تخوّف أولئك الشعراء من امّحاء الأطلال ـ كونها آثارًا وليست بيوتًا عامرةً[2].

قال بشامةُ بن الغدير[3]:

لمن الديار عَفَونَ بالجِزعِ ... بالدوم بين بُحارَ فالشرعِ[4]

دَرَسَت وقد بَقِيَت على حِجَجٍ ... بَعدَ الأنيسِ عفونها سَبعِ

إلا بقايا خيمَةٍ درسَت ... دارت قواعِدُها على الربعِ[5]

فوقفتُ في دارِ الجميعِ وقَد ... جالت شؤونُ الراسِ بالدّمعِ[6]

كَعُروض فيّاضٍ من فَلَجٍ ... تجري جداولُه على الزّرعِ

وقال الحطيئة[7]:

أدارُ سليمى بالدوانِك فالعرف ... أقامَ على الأرواحِ والدّيمِ الوُطفِ[8]

لقد استذكر الحطيئة الأماكن التي ترتبط بمحبوبته وسمّاها.

---

(1) انظر، الحوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، ص 301.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 301.

(3) ديوان المفضليّات ، كارلوس يعقوب لايل مطبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت ـ لبنان ، 1920، ص ص 826 ـ 827

(4) الجزع: الوادي حيث تقطعه. الدوم، وبحار، والشرع: مواضع.

(5) الربع: دار الربيع. دارت قواعدها: اضطربت أسسها.

(6) الجميع: الحي مجتمعون. شؤون الدمع: ج شأن وهو العرق.

(7) شرح ديوان الحطيئة، الطباع، عمر فاروق دار الأرقم، بيروت، لبنان، ص 116.

(8) الدوانك، والعرف: موضعان. الديم : ج ديمة: المَطَرَة تدوم يومين أو ثلاثة. االوُطف: ج أوطف وهي سحابة.

وبعد الرحيل تتغير ملامح الديار، وتزول آثارها؛ فينبت النبت، وتصبح مرتعًا للحيوانات.

قال المخبل السعدي[1]:

وأرى لهـــا دارًا بأغـــدرة الـــسّـ	ـــدان لم يـــدرس لهـــا رســـمُ[2]
إلا رمـــادًا هامـــدًا دفعـــت	عنـــه الريـــاح خوالـــدٌ سحـــم[3]
وبقيّـــة النـــؤي الـــذي رُفِعـــت	أعـــضاذه فثـــوى لـــه جِـــذم[4]

لقد حلّ التغيّر على هذه الأطلال لكنّها حفظت بعض الملامح: كالرماد، وحجارة النؤي، والحواجز التي تحيط البيوت؛ لمنع السيول. وهذا التغير في المعالم تغيّر طبيعي يبدأ عمله في كلّ طلل أو مكانٍ يتركه ساكنوه. وقد رسم لنا المخبل السعدي في لوحة أخرى صورة الحيوانات: فالأبقار تنتقل من مكانٍ لآخر وراء العشب[5]، فيقول المخبّلُ السعديّ[6]:

تقـــرُو بهـــا البقـــر المـــساربُ واخـــ	ـــتلطت بهـــا الآرام والأدم[7]
وكـــأنّ أطـــلاءَ الجـــآذر والـــ	ـــغزلان حـــول رســـومها الـــبَهْمُ[8]

---

(1) ديوان المفضليّات ، ص ص 209 ـ 210.

(2) السيدان: أرض لبني سعد. لم يدرس لها رسم: لم يذهب أثرها كله.

(3) هامد: خامد. الخوالد: البواقي وأراد بها أثافي القدور. سحم: سود.

(4) النؤي: الحاجز الذي يرفع حول البيت لمنع السيل عنه. أعضاده: جوانبه. الجذم: الأصل.

(5) انظر، الحوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، ص 308.

(6) ديوان المفضليّات، ص ص 210 ـ 211 .

(7) تقرو: تتبع. المسارب: المراعي. الأدمُ: الظباء البيض واحدها أدماء.

(8) الجآذر: ج جؤذُر وهو صغار أولاد البقر. البهم: صغار أولاد المعزى.

يرى الباحث أنّ الحوفي قد اهتمّ باللّوحة الخارجيّة للأطلال، وقد أغفل علاقتها بالواقع الذي يعيشه الشاعر، مقتصرًا على تبيين العلاقة بين الطلل والمحبوبة، وقد ذكر أمثلة تبيّن عناية الشعراء بالأطلال وربطها بالمحبوبة. وهي نظرةٌ اقتصرت على الشكل الخارجي للمقدمة الطلليّة.

والشاعر مرآةٌ لواقعه، فدراسة شعره بحاجة إلى التعمق؛ من أجل الوصول إلى قضايا ذلك العصر. لا يردّ الباحث نظرة الحوفي للمقدمة الطلليّة، وربطها بالواقع، بل يؤكد أنّ أغلب الشعراء قاموا بالربط بين الطلل والمحبوبة التي تذكرهم بالمكان.

وللنظر في هذه المقطوعة الطلليّة التي ضمنها زهير في قصيدة من الطويل قالها بعد مقتل حذيفة بن بدر في حرب داحس والغبراء[1]:

لِمَن طَلَلٌ كالوحيِ عافٍ منازلُه؟	عفا الرّسّ منهُ فالرُّسَيْسُ فعاقلُه[2]
فَرَقْدٌ فصاراتٌ فأكنافُ منعجٍ	فشرقيّ سلمى: حوضُه فأجاولُه[3]
فوادي البديُّ فالطويُّ فثادقٌ	فوادي القنان: جزعُه فأفاكلُه[4]
وغيثٍ من الوسميّ حُوٌّ تِلاعُه	أجابتْ روابيه النِّجَا هواطلُه[5]

لو تناولنا الأبيات السابقة كما يرى الحوفي لوجدنا أنّ زهيرًا يتساءل تساؤلاً استنكاريًا عن الطلل. هذا الطلل الذي تغيّر وعفت منازله، ثم فصّل في ذكر تلك الأماكن

---

(1) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص 47.

(2) الرّس والرسيس: ماءان لبني أسد. عاقل: أرض وقيل جبل.

(3) رقد: اسم وادي وقيل جبل. صارات: جبال واحدها: صارة. منعج: موضع. أكنافه: نواحيه. سلمى: جبل. أجاوله: جوانب منه.

(4) البدي، والطوي وثادق،: مواضع. القنان: جبل لبني أسد. جزع: منعطف، وقيل جانب. أفاكله: نواحيه.

(5) الوسمي: أول المطر. غيث من الوسمي: نبتًا من غيث الوسمي. الحوّ: الشديد الخضرة. التلاع: مجاري الماء من أعلى الأرض إلى بطن الوادي. النجا: المرتفع من الأرض. هواطل: ج هاطلة: وهي سحابة يدوم ماؤها في لين، وهي أغزر من الديمة.

لشدة ارتباطه بها. ولهذا الارتباط علاقته بالمحبوبة التي تنتمي أصلاً إلى هـذه الأمـاكن وهـي: الرس، والرسيس، ورقد، وصارات، ومنعج، وسلمى، والبديّ، والطوي، وثـادق، والقنـان. ويأتي هذا الذكر والتفصيل عوضًا عن المحبوبة التي تبعد بعدًا حسيًا عـن زهـير. وممّـا يظهـر على هذه الأطلال، إنبات النبت فيها مع أوّل قطرات الغيث التي هطلت.

وقد حاولت تقديم التحليل السابق كما نظر الحوفي من حيث ربطه بالمحبوبة. ولكـن أرى أنّه بالإمكان تناول الموضوع من زاوية أشمل، فهناك أعمـاق للـنص تـستحق أن تظهـر وتنكشف للقارئ.

فالمقطع الطلليّ السابق متمّمٌ للوحةٍ سابقةٍ بدأها زهيرٌ بالحديث عن صحوة في قلبـه ناتجة عن علاقته بسلمى، وتضمن المقطعُ الحديثَ عن الشيب والشباب، وهذا معادلٌ زمني له قيمة في إبداع الشاعر. ثم يربط الشاعر ذلك المقطع بهذا المقطع الطلليّ الـذي يظهـر عليـه الجفاف والعفاء دلالة على الموت والنهاية التي تخيّم على الشاعر.

وهذه اللوحة عنصر مكانيّ ارتبطت بعنصرٍ زماني سابق لهـا، فالـشاعر وقـف أمـام المكان، وكانت وقفته مقابلة لوقوف العذارى أمـام الـزمن، وقـد عمـد الـشاعر إلى تكثيـف المكان؛ لأنّ المكان يرتبط وجدانيًا بالشاعر مع أنّ الأماكن مرتبطةٌ بفعل واحد (عفـا)، وهـذا الفعل يعلن شيخوخة المكان، ويعطي التكثيفُ دلالةً أخرى فهو هاجس وجدانيّ ملحّ علـى الشاعر، يقصد أن يظهر من خلاله تجربته المكانيّة. وقد ربـط بـين هـذه الأمـاكن باسـتخدام الفاء. وقد أكدّ الدكتور موسى ربابعة أنّ استخدام الفاء يعطي تكثيفًا. فـإن كانـت الأمـاكن متباعدةً مكانيًا فهي مرتبطة بنفس الشاعر، والتجربة المكانيّة تعزّز التجربة الزمانيـة؛ لتـشكلا صورةً لعالم مليء بالقلق والتوتر[1].

اكتفى الحوفي بربط الأطلال بالعاطفة وإثارتهـا عنـد الـشاعر الجـاهلي، فهـي المـثير الاصطناعي الذي يعادل عاطفة الحبّ عند المرء الجاهليّ. أما ذكر أسماء المحبوبـة في المقدمـة فهو اقتران معنويّ في أذهانهم. وقد حدّد الشعراء الأماكن خوفًا من درسها.

---

(1) انظر، ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، إربد، 1998، ص ص 107 ـ 109.

ويربط الدكتور شكري فيصل الوقوف على الطلل بعاطفة تؤثر في نفس الشاعر. وقد قدّم رأيه هذا ضمن كتابه "تطور الغزل بين الجاهليّة والإسلام"؛ إذ تحدّث في فصل مستقل عن المقدمة الطلليّة، مبتدئًا باختيار نماذج من المقدمات الطلليّة، بعضها لشعراء مشهورين، وأخرى لشعراء مقلّين، وجاء اختياره لستةٍ وخمسينَ بيتًا لتسعة شعراءَ[1].

وتبدو أشعار المقدمة الطلليّة غريبةً عند القراءة الأولى، لكن ما إن يتمازج معها القارئ حتى يجدها تقترب من النفس، وتدل على رقة نفس قائلها، ورهافة إحساسه. لذلك فالمقدمة الطلليّة ذات قوة وعاطفة ما زالت تؤثر على نفس القارئ الحاضر. إلى جانب إنسانيتها وشموليتها لكل زمانٍ ومكانٍ[2].

ويبرهن الدكتور شكري فيصل بنماذجَ طلليةٍ صحة كلامه، مع أنّ السامع أو القارئ يلمس اسم محبوبةٍ أو مكانٍ إلا إنّه يتفاعل مع الجوّ العام الذي يقصده الشاعر[3].

وليس الاتفاق في المعاني العامة في القصائد هو السمة العامة، فلو اتفق الشعراء في المعاني العامة إلا إنّهم يختلفون في الملامح الخاصة، فلكل شاعر منهم نصيب من المعاني التي يصيبها وقد لا يهتدي إليها غيره[4].

قال عُمَيْرة بن جُعَل التغلبيّ[5]:

ألا يـا ديـارَ الحـيِّ بـالبَرَدَانِ	خَلَتْ حِجَجٌ بعدي لهنّ ثمانِ[6]
فلم يبقَ منها غيرُ نُؤيٍ مُهدَّمٍ	وغيرُ أوارٍ كالرَّكِيِّ دِفانِ[7]

---

(1) انظر، فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهليّة والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 7، 1986، ص ص 59 ـ 60.

(2) انظر، فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهليّة والإسلام، ص ص 59 ـ 61

(3) انظر المرجع السابق، ص ص 61 ـ 62.

(4) انظر، المرجع السابق، ص 72.

(5) ديوان عميرة بن جعل، نقلا عن كتاب شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهليّة والإسلام، ص 57.

(6) البردان: موضع. خلت: تصرّمت.

(7) الركي: ج ركية وهي البئر. دفان: ج دفين وهي المدفونة.

وَغَيّـرُ حَطوبـاتِ الولائـدِ ذَعْـذَعَتْ بهـا الـريحُ والأمطـارُ كـلُّ مكـانِ[1]

يرى الدكتور شكري فيصل أنّ مقدمة عميرة السابقة تتميز بألم دفين يمثله نداء البعيد، المنبعث من الأعماق، وكأنها تنبعث من أعماق كهفٍ. وما يدل على هذا الألم الصور التي اختارها الشاعر، فالأرض مقفرة؛ بسبب ابتعاد الأحبة عنها[2].

وهكذا، فقد اكتفى الدكتور شكري فيصل ببيان أنّ كل شاعر يعتني في مقدمته برسم مشاعره العاطفية، وحالته النفسيّة.

وتنقل الإنسان الجاهلي كان سببًا لظهور المقدمات الطلليّة، فيرى الدكتور يوسف خليف أنّ تنقل القبيلة من مكانٍ لآخر، وإقفار الديار وثورة الذكريات التي تختلج نفس الشاعر عند مروره الديار كانت البداية الطبيعيّة لظهور المقدمة الطلليّة في الشعر العربي. وقد ضاعت بداية المرحلة الطلليّة، ومن العسير البحث فيها[3].

إنّ اعتبار التنقل، والإقفار بدايةً للوقوف على الطلل رأيٌ تُضيءُ حوله الواقعيّة، والحياة الجاهليّة التي كان يحياها الجاهليّ آنذاك. فالتنقل هو ترك المكان الذي حصل بفعل الإقفار الذي عمّ المكان الخالي، فما أن يأتي الشاعر تلك الأماكن إلا وتبدأ اللحظة الطلليّة.

مع هذه الموافقة لرأي الدكتور خليف، لكن الغموض في الموضوع يبقى إشكالاً في الكشف عن سرّ الوقوف على الطلل. فالعديد من النقاد حاولوا تفسير هذه البداية، حتى استقروا أنّ الرائد الحقيقيّ لها هو امرؤ القيس، مع إشارته إلى ابن حذام ـ علمًا أنّ مجال البحث هنا ليس في أوّلية المقدمة الطلليّة ـ.

لقد جاء تفسير الدكتور خليف للمقدمة الطلليّة مستقلا مرةً وجامعًا بينها وبين المقدمات الأخرى مرة ثانية، مؤكدًا أنّه يفسّرها تفسيرًا واقعيًا، فالشاعر يعيش مشدودًا إلى قبيلته ملتزمًا لها، وخاضعًا لاجتماعياتها. وبيئة الشاعر وثقافته الحضاريّة كانت المحدد الرئيس

(1) حطوبات: ج حطوبة وهو ما تحتطبه الإماء. الولائد: ج وليدة وهي الجارية. ذعذعت: فرقت.

(2) انظر، فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهليّة والإسلام، ص 80.

(3) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، مصر، 1981، ص 113.

للمقدمة الطلليّة، فالشاعر يعيش في صحراءَ مترامية الأطراف يتنقل من هنا إلى هناك، وجوّه مليءٌ بالخمرة والمرأة. فكل ذلك يشكل فراغًا يحاصر الشاعر ويخيّم على تفكيره؛ مما قاده إلى البحث عن وجوده[1]. وقد عبّر الشاعر عن ذلك من خلال قصائده ـ ولا سيّما المقدمات ـ وقد كانت المقدمات الطلليّة هي الأكثر شيوعًا وانتشارًا: "ومن الواضح أنّنا لا نستطيع أنْ نردّ هذه الاتجاهات كلّها إلا إلى ثلاثة دوافع أساسيّة : المرأة والخمر والفروسيّة ... وهي متع الحياة الجاهليّة التي كان فتيان العرب يعيشون لها ويحرصون عليها بل يحرصون على حياتهم من أجلها، وهي ـ بعبارة أخرى ـ الوسائل التي حلّ بها الجاهليون مشكلة الفراغ في حياتهم"[2].

يؤكد الدكتور خُليف في رأيه أنّ الفراغ هو العامل الأساس في مقدمة القصيدة الجاهليّة. مبينًا أن الفروسيّة هي متعة ـ وكأنّه نسِي أن طبيعة الحياة تفرض عليه أن يكون فارسًا ـ ومقدمة القصيدة وسيلة للتخلص من الفراغ. فالشاعر حينما يلهو يقول قصيدة ويقدم لها كما يشاء، فالوقت يسعفه.

ويدعّم الدكتور خليف رأيه في موضع آخر: "ومن هنا كان طبيعيًا جدًا أن تخلو قصائد الرثاء من هذه المقدمات؛ لأنّ مقامها ليس مقام لهو أو متعة؛ ولأن الموت الذي يتحدث عنه الشاعر قد وضع حلاً نهائيًا لمشكلة الفراغ التي كان يحاول بوسائله المختلفة أن يجد حلاً لها، وهي وسائل لم يعد للحديث عنها مكان في هذه القصائد"[3].

إنّ موضوع الرثاء لا مجال فيه للتقديم ـ وهذا شائع ـ فعند الرثاء تكون نفس الشاعر حزينةً بعيدةً عن اللهو، والمتعةِ. والغرض الأساسي من الرثاء الحديث عن الموت، والموت نهاية، ويرى الدكتور خليف أنّ هذه النهاية جاءت نهاية لمشكلة الفراغ، فبما أنّ الموقف والمقام جاء حلاً للفراغ فلن يلجأ الشاعر إلى التقديم في القصائد الرثائيّة.

---

(1) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي ص 118.

(2) المرجع السابق ، ص ص 118 ـ 119 .

(3) المرجع السابق، ص 120 .

يرى الباحث أنه بإمكاننا الأخذ بهذا الرأي، لكن لايمكن تعميمه على المقدمات جميعها والشعراء جميعهم. فإن كان الشاعر يقولها في وقت فراغه ـ كما يسميه الدكتور خليف ـ فإن ما يأتي به لا يدل على فراغٍ: فالحديث عن الظعن، والتماس الحياة، والتكدر من التعفيّة ودروس الآثار... ووصف الآثار وتذكّر الأيام الخالية، والبكاء والاستبكاء، كلّ هذا يصدر عن إنسان ممتلئ النفس، ثمة أمرٌ ما يشغله ويؤرق عيشه، حتى وجد الفرصة الملائمة لتفريغ تلك الهموم ... فيذكر ما في خاطره من صوتٍ أو إحساس بالنهاية أو محبة للمطر...

فهل يلجأ الشاعر إلى ذكر المطر مثلاً إن لم يكن يشغل باله؟ "فقد اهتم الشعراء بالمطر وجعلوا له طقسًا خاصًا به[1]. ولا يمكن إلغاء فكرة الخصب من ذاكرة الإنسان العربي"[2].

فالمطر ضروريٌّ في الوقفة الطلليّة، وهذا ينفي فكرة أنّ الطلل يعود إلى الفراغ الذي يعيشه الجاهليّ، فمن غير الممكن أن ينظر الشعر الجاهلي إلى المطر ويهتم به لولا أنّه يؤرقه. فيقول امرؤ القيس[3]:

دِيارٌ لسلمى عافياتٌ بذي خالِ ... ألحّ عليها كلّ أسحم هطّالِ[4]

فالشاعر لا يبكي عقم الطبيعة والحباس المطر إلا إذا كان يشغل باله[5]. فالمطر هو المِحورُ الأساسيُّ الذي تدورُ حولَه أفكارُ الشاعر وتطلعاته التي تظهر في الوقفة الطلليّة.

وقد لاحظ الدكتور خُليف غياب المقدمات عند الشّعراء الصعاليك في الغالب، فقال: "وإذا استثنينا هذه المجموعة التقليدية من شعر الصعاليك فإننا نصل إلى تسجيل ظاهرة ثالثة، وهي ظاهرة (التخلص من المقدمات الطلليّة)"[6].

---

(1) انظر، أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ص 43.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 47.

(3) ديوان امرئ القيس، ص 27.

(4) ذو خال: موضع . أسحم: السحاب الأسود.

(5) انظر، أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ص 133.

(6) خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ، دار المعارف، مصر، ص 226.

السؤال المطروح هنا : لمَ لجأ الصعاليك إلى التخلص من المقدمات الطلليّة ـ خاصة أنّها ظاهرة فنيّة ـ ؟ هل هو الانشغال وقلة الفراغ؟ أمن الممكن أن يكون فراغٌ عند امرئ القيس، وزهيرٍ ، وعنترة... ولا يكون عند هؤلاء الشعراء (الصعاليك) ؟ فلو سلّمنا بهذه المقولة نكون قد أكّدنا أنّ امرأَ القيس، وزهير، وعنترة وغيرهم... من الذين أكثروا من المقدمات الطلليّة كانوا أصحاب فراغٍ. لكنّ الناظر في سيَر أغلب هؤلاء الشعراء يلمس عكس ذلك.

وفي الدراسة الفنية للمقدمة الطلليّة عند الدكتور يوسف خليف نجد أنّه قسمها إلى ثلاث مراحلَ:

المرحلة الفنيّة الأولى: وهي صورة طبيعيّة بسيطة لم يتدخل الشاعر بها، واعتمد فيها الشاعر على التسجيل المباشر للظاهرة الطبيعيّة البسيطة، وكانت هذه المرحلة تدور حول الحديث عن الأطلال وديار المحبوبة التي عفت[1].

وثمة ملامح للمقدمات في هذه المرحلة أهمها: وجود الرفيق، حتى غدا ميراثًا عند الشعراء، ومن ملامحها البكاء والتذكر وذكر الأماكن، وأنّها لم تكن ثابتةً عند الشعراء[2].وأكدّ الدكتور مخيمر صالح[3] أنّ الشعراء الجاهليين قد اختلفوا في تصويرهم الأطلال[4].

ويقدّم الدكتور خليف أشهر مقدمات هذه المرحلة وهي معلقة امرئ القيس[5]:

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبيبٍ ومنزِلِ بسقْطِ اللّوَى بين الدَّخُولِ فحَوْمَلِ

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 124 ـ125.

(2) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص ص 124 ـ127.

(3) قدّم الدكتور مخيمر صالح بحثًا بعنوان: مقدمة القصيدة الجاهليّة بين النمطيّة والتنوع " المقدمة الطلليّة أنموذجًا " اثبت فيه أنّ الجاهليين اختلفوا في تصوير الأطلال فبعضهم صورها عامرة خصبة، وبعضهم صورها مندثرة... كما أن التنوع لم يكن بين شاعر وآخر، بل كان عند الشاعر نفسه. وكان البحث تحليليًا اعتمد فيه على سبعة عشر ديوانًا.

(4) صالح، مخيمر، مقدمة القصيدة الجاهليّة بين النمطيّة والتنوع " المقدمة الطلليّة أنموذجًا " مجلة المنارة، المجلد 13، العدد 1، 2007، ص 129.

(5) ديوان امرئ القيس، ص ص 8 ـ 9 .

فتُوضِحَ فالمِقراةِ لم يَعفُ رسمُها ... لِمَا نسجتها من جَنُوبٍ وشَمْأَلِ
تَرَى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصَاتِها ... وقيعانِها كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
كأنّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا ... لَدى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنْظَلِ
وُقُوفًا بِها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيّهُم ... يقولون لا تَهْلَكْ أَسًى وتجمَّلِ
وإنَّ شِفائي عَبْرَةٌ مُهراقة ... فهل عندَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِن مُعَوَّلِ
كدأبكَ مِن أمِّ الحُوَيْرثِ قبلَها ... وجارتِها أمِّ الرَّبابِ بِمَأْسَلِ
إذا قامتا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُما ... نَسيمَ الصَّبا جاءت بريّا القَرَنْفُلِ
ففاضَت دُمُوعُ العيَنِ مِنّي صَبَابةً ... على النَّحْرِ حتّى بَلّ دمعيَ مِحْمَلي

تعود الذكريات الحزينة إلى نفس الشاعر عندما رحلت محبوبته؛ مما جعله يذرف دمعًا فيطلب منه صاحباه الكفّ عن البكاء لكنّه مشغولٌ بما يعانيه في أعماقه من صراع العاطفة والذكريات الحزينة من جهة وعقله الذي يرده إلى تماسكه من جهة أخرى[1].

ولعل هذا الانشغال يعطي الباحث وميضًا لإسناد رأيه بأنّ المقدمة الطلليّة لم تكن حلاً لفراغ، بما أنّ الشاعر يعيش في حالة صراعٍ وينشغلُ بتذكر المحبوبة.

ثم ينتصر الشاعر على هذا الصراع ، انتصار العاطفة على العقل، من خلال بكائه ذارفًا دموعه وعبراته[2].

المرحلة الفنية الثانية: وهي مرحلة ازدهار مدرسة الصنعة والتكلّف، ويُعَدُّ أروعُ ما وصل إلينا من المقدمات الطلليّة مقدمة زهير؛ إذ كانت مقدمته أشدّ تمثيلاً لهذا المذهب، وتحقيقًا لمقوماته الفنيّة، فوفّر لها جهدًا فنيّا ضخما وطاقةً تعبيريّة وتصويريّة بارعة؛ فارتقى بها إلى مستوًى فنيّ ممتاز[3].

---

(1) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 129.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 130.

(3) ابو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، انظر، ص 133 .

والوقفة الطللية ذات خطر؛ لأنّ الملامحَ المشتركة بينها، تؤكد أنها تشتمل ما لا تشتمله الأغراض الأخرى، ففيها تمثيل دقيق لحقيقة الفكر الجاهلي، وفيها تعبيرٌ أصيل عن نبع المعاناة والمكابدة في الحسّ الجاهلي"[1].يقول زهير ابن أبي سلمى[2]:

أمِنْ أمِّ أوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ	بِحَوْمَانَةِ الدُّرّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ[3]
ودارٌ لها بالرَّقْمَتَيْنِ كأنَّها	مَراجِيعُ وَشْمٍ في نَواشِرِ مِعْصَمِ[4]
بِها العِينُ والأرآمُ يَمْشينَ خِلْفَةً	وأطلاؤها يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثِمِ[5]
وَقَفْتُ بِها مِن بَعْدِ عِشْرينَ حِجَّةً	فَلأيًا عَرَفْتُ الدّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[6]
أثافِيَّ سُفعًا في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ	ونُؤيًا كَجِذْمِ الحَوْضِ لم يَتَثَلَّمِ[7]
فَلَمّا عَرَفْتُ الدّارَ قُلْتُ لِرَبْعِها	ألا عِمْ صَباحًا أيُّها الرَّبْعُ واسْلَمِ

تشير اللوحة السابقة إلى الصمم الذي أصاب الديار (ديار المحبوبة أمّ أوفى) باستخدام الفعل "لم تكلم". ويعبر زهير بصورة بسيطة عن هذه الأطلال فهي كالعروق التي تظهر في معصم اليد. أما الأطلال فتخلو من ساكنيها البشر ليحلّ محلهم قطعان البقر الوحشي والظباء، وهذا يمثّل مشكلة تؤرق الواقع الجاهلي المعاش. والذي يشعر بهذه المشكلة أكثر من غيره هو الشاعر الذي يكثر من زيارة ديار محبوبته وينظر فيها فيبكيها. لكن لمَ هذا البكاء؟ كثيرة دواعي البكاء في ذاك المنظر الحزين كما يرونه، منه: وجود الحيوان في الديار الخالية الذي يمثل وحشة:

---

(1) انظر، المرجع السابق ، ص 114.

(2) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 9-10 .

(3) الدمنة: ما اسود من آثار الدار. حومانة الدراج، والمتكلم: موضعان.

(4) الرقمتان:الحرتان: ج حرة وهي الأرض ذات الحجارة السوداء. مراجيع: ج مرجوع. نواشر المعصم: عروق المعصم.

(5) العين: البقر العين. الأرآم: ج رئم وهو الظبي الأبيض خالص البياض. خلفة: يخلف بعضها بعضًا. أطلاء: ج طلا: ولد الظبية. مجثم: موضع الجثوم.

(6) الحجة: السنة. اللأي: الجهد والمشقة.

(7) الأثافي: الحجارة التي توضع عليها القدور. السفع: السود. المعرس: النزول وقت السحر.

- وحشة الحيوان تتمثل بوجود الإنسان.
- وحشة الإنسان تتمثل بغياب الإنسان.

فما إن يغيب الإنسان حتى يطمئن الحيوان ويرتع مكانه، فالإنسان هو المحرك الرئيسي لذلك الشعور، فوجوده وغيابه يسببان الوحشة.

ثم يعود زهير إلى الديار ويقف بها بعد عشرين سنة. إنها مدة طويلة ـ أو لأقل اختار عشرين حجة؛ ليدل على طول الفترة ـ والسؤال الذي يطرح نفسه ألم يستطع زهير ابن أبي سلمى أن يجد فترة فراغ في تلك السنوات الطويلة ليزور بها ديار المحبوبة؟ فلمَ لم يحضر قبل ذلك؟ هل هو الفراغ الذي قال به خليف؟

يرى الباحث أن الفراغ يتنافى مع هذه الفترة الزمنية الطويلة. وأنّ مدةً كهذه جعلت سن زهير ابن أبي سلمى يتقدم. وكلّما تقدمت السن بالمرء قل فراغه، لاسيّما رجل ذو حكمة كزهير.

ثم ينتقل زهير إلى اللوحة الثانية لمقدمته الطلليّة، وهو منظر صاحبة الأطلال في رحلتها المتحركة، فما زال زهيرٌ يبصر الرحلة بعد عشرين سنة، ويشير إلى المطايا التي تكلل بالعتاق والكلل الوردية؛ فتظهر علامات الترف ثم يختم الرحلة بالنزول في المضارب الجديدة بمنظر أنيق[1]. فيقول[2]:

تَبَصَّرْ خليلي هَل تَرى مِن ظَعَائِنٍ	تَحَمَّلْنَ بالعَلْيَاءِ مِن فَوْقِ جُرْثُمِ[3]
جَعَلْنَ القَنَانَ عن يَمينٍ وَحَزْنَهُ	وكم بالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرَمِ[4]
كأنَّ فُتَاتَ العِهْنِ في كُلِّ منزلٍ	نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَا لَمْ يُحَطَّمِ[5]

---

(1) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 135.

(2) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 11 ـ 13.

(3) جرثم: ماء بعينه.

(4) القنان: جبل لبني أسد. الحزن: ما غلُظ من الأرض وكان مستوٍ

(5) الفتات: اسم لما انفت من الشيء وانقطع. العهن : الصوف المصبوغ. الفنا: عنب الثعلب.

فَلَمّـا وَرَدْنَ المـاءَ زُرْقًـا جِمَامُـــهُ   وَضَـعْنَ عِـصِيَّ الحاضِـرِ المُتَخَـيِّمِ[1]

المرحلة الفنيّة الثالثة: في هذه المرحلة استقرت تقاليـد المقدمـة الطلليّـة، واتّـضحت مقومات العمل الفني لدى الشعراء، فالمرحلة الماضية كانت حافلةً بالتجـارب الفنيـة؛ فتلقـى شعراء هذه المرحلة نماذج سابقيهم من الشعراء، حتى تخيّل البعض أنّه لم يبق جديد يؤتى به. وخير مثال على ذلك معلقة لبيد التي تقترب اقترابًا كبيرًا من معلقة زهير[2].

خلص الدكتور خليف إلى أنّ التنقل، وإقفار الديار هما بداية الوقفـة الطلليّـة. وأنّ الداعي الرئيسيّ للمقدمة الطلليّة هو الفراغ المتمثل في لهوه وراء المرأة، والخمرة، والفروسيّة. فهذه الدواعي تقود إلى التذكّر والحنين.

أما الدكتور حسين عطوان فقد عُني بمقدمات القصائد الجاهليّة ووقف عليهـا محلـلاً ومؤولاً. ومن أبرز آرائه: آراؤه في مقدمة الطلل؛ إذ اهتمّ بأوّلية المقدمة الطلليّة مؤكدًا أنّ امرأ القيس ألمّ بأجزاء المقدمة الطلليّة، وشكلها، لكنّه ليس أوّل مَن أصّـل لهـا، وأرسـى أجزاءهـا وحدّدها، وإنما كان من السّباقين إلى ذلك[3].

لقد قدّم الدكتور حسين عطوان رأيًا عامًا، شمل فيـه المقدمـة الطلليّـة وغيرهـا مـن مقدمات القصائد: "ونرى أنّ المقدمات جميعًا لا تعدو أنْ تكونَ ذكريات وضربًا من الحنين إلى الماضي، والنزاع إليه، فإنّ الشعراء دائمًا يرتدّون بأبصارهم وأنظـارهم إلى الـوراء إلى أغلـى جزءٍ مضى وانقضى من حياتهم"[4].

ينطلق الدكتور عطوان من مبدأ تذكّر الماضي، إذ قيّد مطالع القصائد بتـذكّر وحـنين إلى الماضي، ذاك الشطر الجميل الذي يستحق النزاع، والتأمل، كونـه حِقبـةً تحمـل ذكريـاتٍ تستحق البداية الاستهلالية التي اعتنى بها الشعراءُ في قصائدهم.

---

(1) الزرقة: شدة الصفاء. جمام: ج جمّ وهو ما اجتمع من الماء بالبئر. التخيّم: ابتناء الخيمة.

(2) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص ص 138 ـ 139.

(3) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهليّ، دار المعارف، مصر، ص ص 85 ـ 86 .

(4) انظر، المرجع السابق، ص 227 .

يجد الناظر في رأي عطوان اتّساعًا في هذه النظرة، فلم يقيدها كما فعل ابن قتيبة؛ إذ رأى أنّ الوقفة الطلليّة تمثّل تعبيرًا عن الأسى الذاتي عند آثار الحبيبة الراحلة[1].

والمقدمة الطلليّة واحدة عند الجاهليين ـ سواء أهلُ المدينةِ أو أهلُ الباديةِ ـ من حيث أصولُها وعناصرها[2].وهي ذكرياتٌ وضربٌ من الحنين إلى الماضي، تتدفق تدفقًا يزخر بالحياة، وتوضّح ما يختلج في نفوس شعراء ذلك العصر، فالنحيب والدموع كلّها ذكرياتٌ دفينةٌ تثور وتظهر بقوة عند مرور على ديارِ المحبوبة والوقوف على أطلالها[3].

فهذا الأعشى يؤكدُ ثورةَ شوقِه عند مروره على الأطلال[4]:

شاقتكَ مِن قتلةَ أطلالها | بالشطِّ فالوِترِ إلى حاجرِ[5]
فَركْنِ مهراسٍ على ماردٍ | فقاع منفوحةَ ذي الحائرِ[6]

يلمس الناظر إلى هذا المطلع الطللي الإثارة التي انتابت نفس الأعشى عند مروره الأطلال الدارسة. والشيء ذاته يلمسه عند لبيد عند وقوفه على أطلال قومه[7]:

لمنْ طللٌ تضمّنه أثالُ | فسرحَة فالمرانةُ فالخيالُ[8]

وهل يلجأ السائل إلى السؤال بلا مثير؟ إنّ الاستغرابَ والمفاجأةَ اللذين لاحا أمام لبيد كانا دافعين إلى التأمل فيه والتفكر في سؤاله.

---

(1) انظر، ابن قتيبة، الشعر والشّعراء، ت، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط 3، 1977، ص 75.

(2) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهليّ ، ص 116.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 179 .

(4) ديوان الأعشى، عمر فاروق الطباع ، دار القلم، بيروت ، لبنان، ص 112.

(5) شاقتك: هاجتك، وأثارتك.

(6) الحائر: مجتمع الماء .

(7) ديوان لبيد بن ربيعة، عمر الطبّاع، دار الأرقم، بيروت، لبنان،1977، ص 105.

(8) أثال وسرحة : مواضع. المرانة، والخيال: أرض لبني تميم.

وللإثارة التي تحدث عنها عطوان دورُها في دفع امرئ القيس إلى التماس البكاء من صاحبيه[1]:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل امتازت المقدمات الطلليّة بالبعدِ عن التصنع والتّكلّفِ والوضوحِ والبعدِ عن الخيال، فلم يتكلف الشعراء بها، إذ عبّر الشعراء عن تجاربهم وانفعالاتهم تعبيرًا مباشرًا لا تكّلف فيه ولا تصنع، وسبب ذلك أنها تصدر عن ذواتهم، وقد أراد الشعراء أن يعبروا عن شحنات نفوسهم بما تفيض به طبائعهم لعله عزاءٌ وتنفيسٌ لهم[2].وخيرُ مثالٍ على ذلك مقدّمةُ امرئ القيس التي بدأ بها معلقته[3]:

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبِيبٍ ومنزِلِ بسقْطِ اللِّوَى بين الدَّخُولِ فحَوْمَلِ

فتُوضِحَ فالمِقراةِ لم يَعفُ رسمُها لِمَا نسجتها من جَنُوبٍ وشَمْأَلِ

ترَى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصَاتِها وقيعانِها كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

كأنّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدى سَمُراتِ الحيِّ ناقِفُ حَنْظَلِ

وُقُوفًا بِها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيّهُم يقولون لا تَهْلَكْ أسًى وتجمَّلِ

وإنَّ شِفائي عَبْرَةٌ مُهراقةٌ فهل عندَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

كدأبِكَ مِن أمِّ الحُوَيْرِثِ قبلَها وجارتِها أمِّ الرَّبابِ بِمَأْسَلِ

إذا قامتا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُما نَسيمَ الصَّبا جاءت بريّا القَرَنْفُلِ

ففاضَت دُمُوعُ العيَنِ مِنّي صَبَابَةً على النَّحْرِ حتَّى بَلّ دمعيَ مِحْمَلي

---

(1) ديوان امرئ القيس، 4، ص 8.

(2) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهليّ، ص 179.

(3) ديوان امرئ القيس، ص ص 8 ـ 9 .

ففي الأبيات السابقة تتجلى الصورة البسيطة التي أبدعها الشاعر، ففيها اسمُ الأطلال وبعرُ الآرام، والدموعُ المسفوحةُ، وهذه صورة أبدعها الشاعر دون خيال متكلّفٍ، حتى إنّ التشبيه فيها مباشر من البيئة التي يعيش فيها الشاعرُ، فشبّه بعرَ الآرامِ بحب الفلفل، وشبه الدموع المهراقة بدموع ناقف الحنظل[1].

ومن ذلك قوله بعد أن أصيب بالقروح[2]:

ألّما على الربعِ القَديمِ بِعَسْعَسا	كأنّي أنادي أو أكلّم أخرَسا[3]
فَلَو أنّ أهْلَ الدّارِ فيها كَعَهْدِنا	وَجَدتُ مَقِيلاً عِنْدَهُم ومُعَرَّسا[4]
فلا تُنكِرُونِي إنّني أنا ذاكُمُ	ليالِيَ حلّ الحيُّ غَولاً فألعسا[5]

بعد أنّ أصيب امرؤ القيس بداء القروح، وصل إلى عسعس، وخاطب الديار المهجورة، لكنّها لم تجبه. فأهلها ليسوا فيها، ولو كانوا هناك لاستطاع أن يستريح عندهم. لكن ماذا يفيده التمني، فأنى للمكان أن يجيبه؟! إنّه مكانٌ أخرس كما يبين امرؤ القيس. وواضح أنّ هذه الصورةَ سهلة المخرج عند امرئ القيس لا تكلّف فيها، تعبّر تعبيرًا صريحا عن واقعها.

ومن الأمثلة الأخرى على بعد المقدّمةِ الطلليّة عن التّصنّع، مقدمة بشر ابن أبي خازم الأسدي[6]:

(1) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهليّ، ص 180.

(2) ديوان امرئ القيس، ص 105.

(3) ألمّ بالمكان: اتاه زيارة غير طويلة. عسعس: جبل طويل لبني عامر.

(4) المقيل: موضع القيل فيالنهار. المعرّس: مكان النزول ليلاً.

(5) غول وألعس: موضعان.

(6) ديوان ابن أبي خازم الأسدي، عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ص 70.

تغيّــــرت المنــــازلُ بالكثيـــــبِ وعفّـــى آيهـــا نـســـجُ الجَنــوبِ[1]
مَنـــازلُ مـــن سُــليمى مُقفـــراتٌ عَفاهـــا كُـــلّ هَطّـــالٍ سَكُـــوبِ
وَقَفْـــتُ بِهـــا أُســـائِلُها وَدَمْعِـــي عَلـى الخَـدّينِ فِـي مِثْـلِ الغُـرُوبِ[2]

فالشاعرُ يصوّرُ منازلَ محبوبَتِه سلمى، وهي موحشة لكثرة ما تناوبها من أمطـار، مما جعل دموعه تنهمر على خديه[3].

ويقدم طرفة صورة لأطلال محبوبته[4]:

لهنـدٍ بِحِـزّانِ الـشُرَيْفِ طُلـــولُ تَلُـــوحُ وَأَدْنَـــى عَهْـدَهن مُحيـلُ[5]
وبالـسفْحِ آيــاتٌ كــأنَّ رسومَهــــا يَمَـــانٌ وَشَـــتْهُ رَيْـــدَةٌ وَسَـــحُولُ[6]
أَرَبَّـتْ بِهـا نآجَـةٌ تزدهـي الحَـصَى وأســحَمُ وكّــافُ العَـشيِّ هَطُــولُ[7]
فغيّــرْنَ آيــاتِ الـدّيارِ مَـــعَ البِلَــى ولـيس علـى ريـبِ الزمـانِ كفيـلُ
بمــا قَــد أرَى الحـيُّ الجَميـعَ بِغبْطَـةٍ إذا الحَـيُّ حـيٌّ وَالحُلُـولُ حُلـولُ[8]

فهذه اللوحة الطللية منظرٌ بسيط لديار المحبوبة، بعد رحيـل المحبوبـة عنهـا، وواضـح أنها تخلو من التشبيه، سوى تشبيه بعض الآثار بالثوب اليماني المزركش[9].

---

(1) آيها: علاماتها.
(2) الغروب: ج غرب وهو الدلو العظيمة.
(3) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهليّ، ص 184.
(4) ديوان طرفة بن العبد، ص ص 76 ـ 77.
(5) الحزان: ج حزن وهو ما غلُظ من الأرض.
(6) ريدة وسحول: قريتان أو قبيلتان باليمن.
(7) الناجة: الريح الشديدة. تزدهي: تستخف. وكّاف: سحاح كثير القطر.
(8) الحلول: القوم النازلون.
(9) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهليّ، ص 185.

يرى الباحث أنّ عمق اتصال الشعراء بالواقع المعاش، جعل تصويرهم بسيطًا يخلو من التكلّف والتصنّع.

وقد حاول عطوان أن يفسر التغير الذي حلّ في الديار الخالية: "كان الشاعر يقف عند معاهد صاحبته فيراها آثارًا داثرةً، ومعالمَ دارسةً، قد بدلت من الحياة موتًا، ومن الحركة سكونًا، ومن الإنسان حيوانًا، لم يبق فيها سوى النؤي والأثافي والرمال والأعواد والأوتاد"[1].

حين يعلل عطوان هذا التعليل، من المؤكد أنّه يقصد بيان قيمة الأطلال للشاعر، إذ ليس من السهل أن يعبر المرء عن واقعه هذا التعبير. ويرى الباحث أنّه في تفسيره ـ هذا ـ يحاول إيجاد تداخل بين الواقع والبعد النفسي الذي يصيبه عند مروره الديار الخالية، ووقوفه عليها. فيقول عطوان في ذلك: "وتتراءى لنا بإزاء هذا المنظر الموحش مواكب حبّه وذكرياته، وشبابه؛ فيألم لضياعها ويبكي على فقدانها"[2].

فهذا لبيد يرسم في معلقته الآثار الدارسة التي تغيرت ملامحها بعد رحيل المحبوبة وقومها عن ديارهم[3]:

عَفَتِ الديارُ محلُّها فمُقامُها	بمِنًى تأبّدَ غَوْلُها فَرِجَامُها[4]
فَمَدَافعُ الرّيانِ عُرِيَ رَسْمُها	خَلَقًا كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سَلامُها[5]
دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أنيسِها	حِجَجٌ خَلَونَ حَلالُها وحَرَامُها[6]

(1) المرجع السابق، ص 228.

(2) المرجع السابق، ص ص 228 ـ 229 .

(3) ديوان لبيد ابن ربيعة العامري، ص ص 133 ـ 134.

(4) مُقام: ما طال الإقامة به. منى: موضع غير منى الحرم. غول ورجام: موضعان.

(5) مدافع: أماكن يندفع عنها الماء، الريان: اسم جبل. الوحي: الكتابة. سلامها: الحجارة.

(6) التجرم: الانقطاع.

يصف لبيد في لوحته السابقة التغيّر الذي لحق الآثار الدارسة، تلك الآثار التي تغيّرت منذ أن فارقها قومها وأهلها؛ فيربط لبيد بين نتيجة محتومة، وبين الفراق الذي يسير بفعل الزمن:

تعفية الديار	نتيجة	للرحيل والترك
تعرية الرسوم	نتيجة	بفعل الرحيل والطبيعة[1] *

فالتعفية والتعرية نمتا وتشكلتا مع خروج القوم من ديارهم، والفاعل الحقيقي في ذلك رحيل الإنسان الذي ترك دياره.

بدت فاعلية الرحيل من خلال الإحباط الذي ظهر على الشاعر، وغيره من الشعراء ـ الذين يقيسون صورةً حقيقيّةً لمجتمعهم ـ وقد أكد هذا الإحباط الدكتور موسى ربابعة في حديثه عن معلقة لبيد: "تبدأ القصيدة باللحظة الطلليّة المتجسدة في الفعل "عفت"، وهو فعل ينشر إيحاءات الامحاء والانطماس، ويؤسس الحس بالموت المكاني وهو حسٌّ يمثل التوتر، لأنّ علاقة الشاعر بالمكان تغدو علاقة مهزوزة ومخلخلة، وإن هذا الاهتزاز في العلاقة مع المكان يقود الشاعر إلى الانفصال عنه؛ لأنّ المكان لا يغدو مكانًا، ولذلك تشعر ذات الشاعر بأنها أصبحت خارج المكان، والخروج من المكان يحدث صدمة وهزّة"[2]

يأتي هذا التفسير العميق متوافقًا ومعزّزًا لرأي عطوان: "كان الشاعر يقف عند معاهد صاحبته فيراه آثارًا دائرةً ومعالمَ دارسةً"[3].

عند وقوف لبيد على هذه الأطلال يظهر المكان ـ بصورة سلبيّة ـ فرسومه متناثرة، وآثاره بدأت بالامّحاء؛ ولهذا علاقته بإحساس الشاعر بالموت والانطفاء، فلا وجود إنساني، وقد رسم الشاعر صورةً لا يتمناها، وهذه العلاقة متوترة[4].

---

(1) من المعلوم أنّ عوامل الطبيعة تستمر في عملها ما لم يوجد مؤثر يمنعها، فتغيّر ملامح الأطلال يسير بخط موازٍ للزمن الذي يبدأ منذ أن فارق القوم ديارهم.

(2) ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، إربد، 1998، ص 18.

(3) عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهليّ، ص 228.

(4) انظر، ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 20 .

والوقوف على الطلل يثير ذكريات الشاعر وألمه ويقوده إلى البكاء على فقدانها، يقول لبيد[1]:

فَوَقَفْتُ أسألُها وكَيفَ سُؤالُنا صُمًّا خوالدَ ما يَبينُ كَلامُها[2]

عُرِّيَت وكان بها الجَميعُ فَأبْكروا مِنها وغُودِرَ نُؤيُها وثمامُها[3]

شاقَتْكَ ظُعْنُ الحيِّ حِينَ تَحَمَّلُوا فَتَكَنَّسوا قطنًا تَصيرُ خِيَامُها[4]

إنّ الإحساس بالفقد يقود الشاعر إلى سؤال، لكن على لسان مَن هذا السؤال؟ إنه سؤال جماعيّ وكيف سؤالنا فلجأ الشاعر إلى الالتفات فقد سأل بلسان قومه. ولمن وُجه هذا السؤالُ؟ وجهه الشاعر للآثار الصّماء.

هذا سؤال عبثيٌّ فالشاعر ينتقل بضمير المتكلم (الأنا) إلى الجماعة (نحن) فكأنّه ينقل الهمّ من الهم الذاتي إلى الهمّ الجماعي حتى تصبح العلاقة مع الطلل جماعيّة[5].

وما زال الشاعر يبين المنظر الموحش عند إشارته إلى التعرية التي حلّت بالمكان مما يؤكد الألم عند الشاعر ويثير شوقه إلى الحيّ وأهله.

يقول طرفة بن العبد[6]:

أشَجاكَ الرَّبعُ أمْ قِدَمُه أمْ رَمَادٌ دَارِسٌ حُمَمُه[7]

كَسُطور الرَّقِّ رَقَّشَهُ بالضُحَى مُرَقِّشٌ يَشِمُه[8]

لَعِبَت بَعْدِي السيولُ بِهِ وجَرى في رَوْنَقٍ رَهَمُه[9]

---

(1) ديوان لبيد ابن ربيعة العامري، ص ص 138 ـ 139.

(2) صمّا: الصلاب. خوالد: بواقي. يبين: يظهر.

(3) أبكروا، بُكرة: سروا. المغادرة: الترك. النؤي: النهر الذي يحفر حول البيت. الثمام: ضرب من الشجر.

(4) الظُّعن: الجمل الذي عليه هودج. التكنس: دخول الكِناس. القطن: ج قطين وهو الجماعة.

(5) انظر، ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص24 .

(6) ديوان طرفة بن العبد، ص ص 68 ـ 70.

(7) الشجو: الحزن. الربع: محل القوم. حممه: فحمه.

(8) رقّشه: زيّنه.

(9) الرونق: حسن النبات وأوله. الرهم: جمع رهمة وهي مطر ضعيف.

فالكَثِيــــبُ مُعــــشِبٌ أنـــفٌ   فتنـــــــاهِيه فُمْرتَكِمُـــــــه[1]

إنّ تعفيّة الديار جعلت طرفة بحالة شجوٍ، فما أن ينظر إليها حتى يخاطب نفسه: ما الذي أحزنك؟ الديار الخالية من أهلها، أم قِدمها، أم التغيّرُ الذي أصابَ أشياءَها ؟

لقد قاد هذا التحول الشاعر إلى التصريح بحزنه الذي انتابه عند رؤية الديار. فالديار كالسطور التي سُطّرت ونُقشت وقت الضحى ـ ذاك الوقت الذي يكون أكثر إحكامًا للوشي ـ ثم ذكر عامل الطبيعة "السيل" في تغيير ملامح الديار، وهذا يكشف عن العلاقة بين الإنسان الجاهلي والمطر، فالإنسان يرحل من أجل الماء فإذا نزل الماء فرح واستقرّ، لكن الحال لا تبدو كذلك فالقوم رحلوا وتركوا ديارهم حتى تغيّرت بفعل الترك ـ والترك يعمل سلبيًا مع الزمن ـ وقد ألحّ طرفة على أنّ السيول ذات دور فاعل في التغيير.

وقد اهتمّ الدكتور أنور أبو سويلم في هذا الجانب في كتابه (المطر في الشعر الجاهليّ) إذ يقول: "ويبقى التفكير في المطر عندما يصفون رحلة الشاعر الجاهليّ في الصحراء الظمأى ... فالإبل تشم الماء وتتوقع المطر، وتستقر بجانب مورد الماء الذي رحلوا من أجله، ومن أجله رحلت المرأة، وأقفرت الديار، وتحوّلت أطلالاً يبابًا"[2].

وهكذا، فقد قدم الدكتور حسين عطوان آراءه في المقدمة الطلليّة للقصيدة الجاهليّة، جاعلاً الحنين عاملاً أساسيًا دعا الشاعر إلى الوقوف والاستوقاف.

ويرى الباحث أنّ هذا الجانب يكاد يشمل الكثير من القصائد الجاهليّة، لاسيّما أنّ النسيب شغلهم كثيرًا. وفي الآن نفسه افتتحت قصائد جاهليّة كثيرةٌ بمقدمة طلليّة لا نستطيع أن نعيدها إلى السبب نفسه ـ أعني الحنين إلى الماضي ـ. فقصيدة المدح من غير الممكن أن تكون حنينًا إلى الماضي، خاصة إنّ إبراز صفة الممدوح همّ كبيرٌ يساور المادح. والكثير من القصائد الجاهليّة مبدوءةٌ بمقدمة طلليّة موضوعها المدحَ. فقد قال الطفيل الغنويّ في مدح بني جعفر[3]:

---

(1) الكثيب: رمل مجتمع. معشب: ذو عشب. أنف: لم يُرْعَ. التناهي: ج تنهية وهي بطن ينتهي إليه السيل. مرتكمه: مجتمعه.

(2) أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمّار، عمّان، الأردن، 1987، ص 107.

(3) ديوان الطفيل الغنويّ، ت أحمد، محمد عبد القادر دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 1968، ص 95.

أمِن رسومٍ بأعلى الجِزع مـن شـرب   فاضت دموعُك فوق الخـدّ كالـشّرَب

بدأ الغنويّ بهذا البيت ضمن مقطوعة مدح فيها بني جعفر. فمن غير الممكن أن نربط هذه المقدمة بحنين يختلج نفس الشاعر نحو الماضي.

وقال زهير في مدح هَرِم بن سنان[1]:

لِمَـن الـديارُ، بقُنَّـا الحِجـرِ؟   أقْـوَينَ، مِـنْ حِجَـجٍ وَمِـنْ شَهْـرِ[2]

لَعِـبَ الزَّمـانُ بِهـا وَغَيَّرَهـا   بَعْـدِي سَـوَافِي المَـوْرِ والقَطْـرِ[3]

قَفْـرًا بِمُنْـدَفَعِ النّحائـتِ مِـن   صَـفْوى أولاتِ الـضَالِ والـسدرِ[4]

دَعْ ذا وَعَـدِّ القَـوْلَ في هَـرِمٍ   خَيْـرِ البُـداةِ وسـيِّد الحَـضَـرِ[5]

يدل المقطع السابق دلالة واضحة على قصد الشاعر، وهـو لفـت انتباه الـسامع أو القارئ إلى الممدوح. فالممدوح عنده ذو شأنٍ عظيم. فمع أنّ الشاعر يتحـدث عـن موضـوعٍ مهم وهو الوقوف على الطلل. إلا إنّه عقب بعبارة "دعْ عنك ذا". فكـأنّ الـشاعر يقـول: مـع عظم الحديث عن الطلل إلا أنّ ثمة ما هو أهمُّ منه وهو الممدوح.

فيبدو للباحث أنّ المقدمة جاءت في هذه القـصيدة لازمـةً، لا يقـصد منهـا الـشاعر العودة إلى الماضي والحنين إليه، ويرى عطوان. وقد بدأ زهير البداية ذاتها في قـصيدة أخـرى مدح فيها الممدوح نفسه[6].

---

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 114 ـ 115.

(2) القنة: أعلى الجبل. الحجر: موضع. أقوين: خلون، وأقفرن.

(3) السوافي : ج سافية وهي الريح الشديدة. المور: التراب. القطر: المطر.

(4) النحائت: أبار معروفة. صفوى: موضع. الضال: السدر البريّ.

(5) دع ذا: دع وصف الديار. البداة: ج بادٍ وهم البدو. الحضر: ج حاضر.

(6) انظر ديوان زهير، ص ص 147 ـ 148.

ويعقب هؤلاء الدكتور أنور أبو سويلم في كتابه (المطر في الشعر الجاهلي) الذي عُني خلاله بجمع آراء العديد من النقاد والمحلليّن للمقدمة الطلليّة، سواء في المنهج الواقعي، أو النفسيّ، أو البنيوي، أو الفلسفي، أو الرمزي. لكنه اكتفى بنقل هذه الآراء من دون التعليق عليها، أو ردّها، بل اكتفى بإجمالها.

أما رأيه الخاص فأشار إلى أنّ الطلل يمثل مختلف المشاعر التي يعيشها الإنسان: كالحب، والحزن، والألم والحسرة، والاستقرار والرحيل، ومشاعر الإنسان وهموم الجماعة، والتجربة الفرديّة وتراث القبيلة... وأنّ المقدمة الطلليّة مجال واسع يستطيع المفسر أن يفسرها التفسير الذي يراه مناسبًا لرؤيته الخاصة؛ لأنها أخصبُ تجاربِ الإنسان العربي الجاهلي، وأقربُها إلى نفسه وعقله، وقلبه[1].

والمقدمة الطلليّة من لوازم القصيدة الجاهليّة، فهي وحدةٌ عضويّة متصلة الأجزاء، والتفكير في المطر يبقى حاضرًا ومستمرًا عند وصف المرأة، أو وصف الرحلة في الصحراء الظمأى[2].

لكنّ الملامحَ الخاصة للمقدمةِ الطلليّة يرى أبو سويلم أنّها تمثل كربًا وعذابًا، وإحساسًا بالدمار، وتشاؤمًا من الموت، وأنها قد تكون بقايا تراثٍ ملحمي ديني. وتمثل أحيانًا أملاً أو يأسًا، يعيشه الشاعر. وهي نموذج جماعيّ يبرز من خلالها التراث والتقاليد. لكن محورها الرئيس هو المطر، وقد جاءت صورة المطر في الوقفة الطلليّة من خلال صورتين: صورة الدمار والهلاك، وصورة الغوث والرحمة[3].

لقد حمّل أبو سويلم المقدمة الطلليّة كلّ المشاعر والحالات النفسيّة التي يحياها الإنسان. وأثقلَها بالتفسيرات الأسطورية التي تعود إلى الوقوف على المكان واستنطاقه.

---

(1) انظر، أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ص ص 105 ـ 106.

(2) انظر، المرجع السابق، ص ص 106 ـ 107.

(3) انظر ، أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ص ص 131 ـ 134.

الفصل الثاني

التفسير البنيويّ

الفصل الثاني

التفسير البنيويّ

التفسير الذي ينظر في بنية النص، دون النظر إلى علاقتها بالقراءات السياقيّة؛ إذ يتم دراسة كل وحدة أدبية (اللفظة، أو الجملة، الخطاب...) دراسة بنيوية من خلال تتبع ورصد علاقاتها بالنظام الذي يحكمها ويجعلها ذات دلالة[1]. وتهدف البنيويّة إلى دراسة النص في وحدته الكليّة أو بنيته العامة، فالدلالة الحقيقيّة تنهض في البنية وحدها، وتتحدد دلالات أجزاء النص المكونة ضمن معطيات النص[2].

وظهر العديد من الدارسين الذين تناولوا المنهج البنيوّيّ في تحليلهم للشعر، ومن أبرزهم: كمال أبي ديب الذي سعى إلى تطوير وسائل التحليل وزيادتها رهافة، ودقة، وكفاءة لتطوير المنهج البنيويّ، وتحقيق فهم أعمق وأكثر شموليّة للشعر الجاهلي والإنسان الجاهلي. فرأى أنّ هذا الفهم يتمّ إذا استطاع المحلل أن يتحرك في القصيدة تحركًا أشمل برفض التفكير الجزئي والعمل الانطباعي الذي سار به المعلقون والشّراح التأويليون[3].والهدف من التحليل البنيويّ عند أبي ديب هو تفسير الفكر العربي في معاينة للثقافة والإنسان والشعر[4].

لقد سعى أبو ديب إلى تسخير الوسائل التحليليّة كافةً التي تساعده في فهم النص الجاهليّ والشاعر الجاهلي، فتحليل أبي ديب غير مقتصر على النص الجاهليّ بصورته الخارجيّة وألفاظه الجزلة، بل يتعمق في فهم الجزئيات الدقيقة في النص؛ من أجل فهم أعمق، وأنّ رفضَه للنقد الانطباعي الذي سار به المتقدمون يدللُ على أنّ تحليلَه سيشملُ جوانبَ أخرى في التحليل، وهي الجوانب التي يتناولها التحليل البنيوي.

---

(1) انظر، الرباعي، عبد القادر، تحولات النقد الثقافي، دار جرير، عمان، الأردن، 2007، ص 86.

(2) سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجيّة، دار الأداب، بيروت، لبنان، 1989، ص 22.

(3) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986، ص 11 .

(4) انظر، أبو ديب، كمال،جدليّة الخفاء والتجلي "دراسة بنيويّة في الشعر"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط، 1981، ص 8.

والتفسير البنيويّ ذو إيحاءات أيديولوجية تمكنه من توحيد جميع العلوم، في نظام جديد يتم من خلاله تفسير الظواهر العلميّة كافة بمنهج علمي[1].

لقد اعتمد أبو ديب في دراسته للشعر الجاهلي على منهج التحليل البنيوي، للأسطورة، كما طوّره (ليفي شتراوس)، و(فلاديمير بروب)، ومناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغويّ، ومنهج الفكر الماركسيّ الذي يسعى لإيجاد علاقة بين بنية العمل الأدبيّ والبنى الاجتماعيّة (الاقتصاديّة، والسياسيّة، والفكريّة)، وتحليل (ملمان باري) و(إلبرت لورد) في عملية التحليل الشفهي[2].

ويتوصل أبو ديب إلى التحليل البنيوي الدقيق من خلال طرح أسئلة تتعلق بالبنية ومكوناتها: "إذ يطرح هذا البحث أسئلة تتعلق بالبنية ومكوناتها وبالعلاقة بين البنية والرؤيا ... فدراسة الشعر الجاهلي لا يمكن أن تكتمل في غياب تحليل عميقٍ دقيق ... وعلاقات سائدة ضمن البُنى الاجتماعيّة والاقتصادية والسياسيّة"[3].

يشكل وصف الأطلال وحدة مكونة من البنية متعددة الشرائح، رغم أنّ الأطلال ليست كثيرةَ الظهور في القصائد من هذا النوع، حينما تكون تجسيدًا لتيار وحيد البنية[4].

وللأطلال قيمة في العمل الأدبي، فلم يقف الشاعر عندها وقوفًا عابرًا، ولم يتناولها لذاتها، بل نظر إليها من حيث التجسيد الرمزيّ الأعمق دلالة لفاعليّة الزمن[5].وقد أكد الرباعي ذلك مبينًا أن الطلل له اتجاهان زمنيان: الأوّل لحظة تاريخية لزمن انقضى، والثاني قاعدة لتكوين زمن جديد[6].ولننظر في المقدمة الطلليّة عند لبيد كما يرى أبو ديب[7]:

---

(1) انظر، الرويلي، ميجان، وسعد البازعيّ، دليل الناقد الأدبيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2004، ص 67.

(2) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة، ص 6.

(3) المرجع السابق، ص 11.

(4) انظر، المرجع السابق، ص 49.

(5) انظر، المرجع السابق، ص 321.

(6) انظر، الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، 1984، ص 131 .

(7) ديوان لبيد ابن ربيعة العامري، ص ص 135 ـ 138.

عَفَـــت الديـــارُ محلُّهـا فمُقامُهـا بِمِنًـى تأبّـدَ غَوْلُهـا فَرِجَامُها[1]

فَمـدَافعُ الرّيـانِ عُـريَ رَسْمُهـا خَلقًا كما ضَمِنَ الـوُحيَّ سَلامُها[2]

دِمَــنٌ تَجَـرّمَ بَعْـدَ عَهْـدِ أنيسِها حِجَجٌ خَلونَ حَلالُها وحَرامُها[3]

رزقت مرابيـعَ النُجـومِ وَصَـابَها وَدْقُ الرواعِـدِ جَوْدُهـا وَرِهامُهـا

مِـن كـلِّ سَـاريةٍ وَغَـادٍ مُـدجِنٍ وَعَـشيّةٍ مُتَجَـاوِبٍ إرزامُهـا

فَعَلا فُـرُوْعِ الأيْهُقـانِ وَأطْفَلَـتْ بالجَلْهَتَين ظِبـاؤها وَنَعَامُهـا[4]

وَالعِيـنُ سَـاكِنَةٌ عَلـى أطْلائِهـا عُـوذًا تأجَّـلُ بالفَـضاءِ بِهامُهـا

وَجَلا السيولُ عَنْ الطلـولِ كأنّهـا زُبُـرٌ تُجِـدُّ متونَهـا أقلامُهـا

أو رَجْـعُ وَاشمـةٍ أسِـفٌ نُؤُورُهـا كِفَفًـا تَعَـرَّضَ فَوْقَهـنّ وِشَـامُها

فَوَقَفْتُ أسألُهـا وَكَيـفَ سُـؤالُنا صُـمًّا خوالـدَ مـا يَبِيـنُ كَلامُهـا[5]

عُرّيَـت وكـان بهـا الجَميـعُ فَـأبْكروا مِنهـا وغُـودِرَ نُؤيهـا وثمامُهـا[6]

يركز أبو ديب على الكشف عن إشارة نفسيّة في تحليله لمعلقـة لبيـد مـشهد الطلـل، مبيّنًا غياب الانفعال عن المقطع الطلليّ. فالكلمة الانفعاليّة الأولى تظهـر في المـشهد التـالي للطلل ـ أي في مشهد الظعن ـ. ويظهر هذا الظهور ظهورًا خافتًا لا حدّةَ فيه بقوله: "شاقتك ظعن الحيّ"، وتشير الأبيات إلى أنّ الديار قد عفت، وتحاصر فكرة العفاء ثنائيتين ضـديتين: (محلُّها ومُقامُها)، و(غَوْلُها ورِجَامُها). وتحمل لفظة "تأبّد" معنى خلا وهجر، لكن هذا الخلـو من الإنسان فقط، فالحياة ما زالت في المكان، لكن مَن الذي يحيا في هذا المكان؟ إنّـه الحيـوان

(1) مُقام: ما طال الإقامة به. منى: موضع غير منى الحرم. غول ورجام: موضعان.

(2) مدافع: أماكن يندفع عنها الماء، الريان: اسم جبل. الوحي: الكتابة. سلامها: الحجارة.

(3) التجرم: الانقطاع.

(4) الأيهقان : نبات طويل.

(5) صمّا: الصلاب. خوالد: بواقي. يبين: يظهر.

(6) أبكروا، بُكرة: سروا. المغادرة: الترك. النؤي: النهر الذي يحفر حول البيت. الثمام: ضرب من الشجر.

لا الإنسان. فتثور الدهشة في البيت من خلال التعريّة، رغم أنّ اسم المكان ينفي العفاء، فالريّان من الرواء وهو خصيصة أساسيّة دائمة تمنح المكان صفة وجود الماء[1]. وترى الدكتورة سوزان ستيتكيفتش أن فهم أبي ديب للصورة هنا لا ضمان فيه، فقد أخطأ في تفسير ماقع المياه التي عرّتها السيول، إذ تقول: "فهي لا تعني أنّ هذه المدافع قد عفت وامّحت آثارها، بل العكس، وذلك أنّ الرياح العاصفة تنقش هذه المجاري وتحفرها حفرًا عميقًا حتى تبدو بالفعل مثل الكتابة المحفوظة على الصخر"[2]. وهذه الصورة صورة مستعصية لاشتمالها على تجريد مفرط[3].

أما ما يريده الشاعر فهو بيان فعل الزمن على ذلك المكان الذي تميّز أصلاً بالرواء، حتى أصبح المكان كالحجر الذي يحتفظ بالكتابة المنقوشة، وهذا ليس تناقضًا، وإنّما هو إضاءة لعملية سلبية عبر عملية إيجابية، وهاتان العمليتان تنبعان من حركته ومروره. فالزمن يقوم بعمل متناقض، فبمروره: إمّا أن يعريّ الأشياء أو يخلّدها[4].

وقد أكدّ أبو ديب أنّ للزمن فاعليّةً في إطار ضدّي، ففي معلقة لبيد يشير إلى أنّ هناك "إفناء وإحياء" "جفاف وإخصاب" فبتعبيراتها الماديّة المباشرة المرتبطة بالصراع من أجل البقاء في الأبعاد الاقتصاديّة والماديّة الصرفة[5]. والطلل مكان وزمان، مكانٌ يحتوي على الزمن بصورة مكثّفة، وزمانٌ متمثل في تثبيتات مكانيّة، ومرور الزمن يجعل الطلل مكانين نفسيين أو زمانين متقابلين. ففي وصف الطلل يجمع الشاعر بين خيالين: الشكلي (الجمالي)، والمادي (عميق الدلالة)، ولا يغلب خيالٌ على آخر فكلاهما متكافئ؛ مما يجعل الشاعر يعطي شكلاً (قصيدة) لحياته التأمليّة[6].

---

(1) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة، ص ص 57 ـ 58 .

(2) ستيتكيفيتش، سوزان، القراءات البنيويّة في الشعر الجاهلي، ترجمة: سعود الرحيلي، علامات، ج 18، م5، ديسمبر 1995، ص 107.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 107.

(4) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة، ص 58.

(5) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 59.

(6) انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنيّة للقصيدة الجاهليّة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1988، ص ص 137 ـ 138.

وفي البيت الثالث تظهر ثنائيّة أخرى "حلالها وحرامها" وهذا مكوّن من مكونات الزمن، فالجاهليّ يعيش في صحرائه باحثًا عن الماء والمرعى، وحياته مليئة بالغزوات والغارات. بذلك يصبح بحاجة إلى تقسيم السنة إلى أشهرٍ حلال وأخرى حرام؛ كي يخلق شيئًا من الأمان يعيش فيه، لأنّ عدم الشعور بالأمان سيمنعه من البحث عن المرعى[1].

إنّ هذه النظرةَ نظرة دقيقة متبصرة، قد تكون واقعيّة تعبر عن المقصد الحقيقي الذي يرنو إليه الشاعر.

وتظهر ذروة التضاد في البيت الرابع، فالطبيعة تمنح الأطلال المطر؛ لأنها تمتلك قوّة خفيّة. لقد قُدم المطر في إطار ثنائيّة (جودها ورهامها) وهذه الثنائيّة فيها انسجام وتضاد تسعى إلى بعث الحياة من جديد. ويستمر هذا التضاد نافذًا في جو القصيدة، ويظهر في البيت الخامس في سياق زمني ضدي (صباح ومساء) فثمة سحبٌ صباحيّة وأخرى مسائيّة[2].

وتتجلى آلية أبي ديب في الكشف عن علاقة الشاعر بطبيعته، وهذا ما تسعى إليه البنيويّة، فيؤكد "جولدمان" أنّ البنى تسعى دائمًا إلى الكشف عن ردود فعل الناس للمشكلات المختلفة، التي تثيرها العلاقة بينهم وبين محيطهم الاجتماعيّ والطبيعي[3].

وتأتي الاستجابة من أطراف الثنائيات السابقة، وفجأة تنفجر الحياة بالحيويّة؛ فتنفجر التربة المخصبة بالأيهقان، وقد اختاره لأنه يمثّل توسطًا بين الحياة الإنسانيّة واللاإنسانيّة وتتجلى الحياة بالولادة والأطفال، فالفعل أطفلت ثريٌّ يضفي ثراءً وإشعاعًا؛ ليؤكد تجدد الحياة[4].

مع تشكل اللوحة الطلليّة التي يحللها أبو ديب وعمق هذا التحليل، واكتناهه المعاني التي قد تصل إلى درجة العلميّة، إلا إنّ ما قاله: من اختيار لبيد لنبات "الأيهقان" لأنه يمثل التوسط بين الحياة الإنسانيّة والحيوانيّة. فيرى الباحث أنّ هذا الاختيار قد لا يكون مقصودًا

---

(1) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص ص 58 ـ 59.

(2) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص ص 59 ـ 60.

(3) انظر، الرويلي، ميجان، وسعد البازعيّ، دليل الناقد الأدبيّ، ص 77 .

(4) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 60.

لذاته، لاحتمالات منها: تميّز المكان الحقيقي بهذا النوع من النبات، أو الحاجة لخدمة الوزن الشعريّ.

وتعود فاعليّة الزمن لتجدد الاستمراريّة، فهذه الفاعلية خصبة فقد أصبحت الأطلال مرتعًا للحيوانات، وقد برزت الحيوانات من خلال ثنائيّة: حيوانات تتوالد وحيوانات تتكاثر بالبيض، ويصورها بمشهد فيه انسجام بين الأم وولدها وهذه ثنائيّة كذلك. والأمان مسيطرٌ على وضع الحياة في الأطلال، فصغار الحيوانات يطوفون في مسرحهم. ومما يؤكد الخصب وقدرة الطبيعة على الخصب والاستمرار هو غياب الذكور من المشهد[1].

إنّ دخول أبي ديب في عالم الثنائيات دخول استطاع من خلاله كشف الغمار عن بعض القضايا الغامضة في القصيدة. وأكدت الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش أنّ أبا ديب بحث عن أضدادٍ حقيقيّة ووهميّة معًا، ولكنه وقع في هفوةٍ؛ لأنّه ما إن يجد اختلافًا إلا وعدّه تضادًا[2].

ويؤكد إيفالدو فاغنر أن تفسير أبي ديب تفسير خاطئ؛ فهو مغرق ومسرف، حتى أنّه في بعض الأحيان يبدو ذا أثرِ هزل ومضحك. فهذه الثنائيات الغالبة على القصيدة ليست أكثر من تعدادٍ لأشياءَ مماثلة، وأنّ هذه الثنائيات في كثير من الأحيان تدرك من السامع على أنها وحدة[3].

ويرى الباحث أنّه عندما وضع (الظباء والنعام) في إطار الثنائيات لم يوفق، إذ لا علاقةَ ضدّية بين ما يتكاثر بالبيض وما يتكاثر بالولادة، لا سيّما أنّ مراد الشاعر الإشارة إلى الخصب والنماء.

أما ما ذهب إليه أبو ديب من غياب العنصر الذكوري في اللوحة الطلليّة، فليس شرطًا أن يقترن الغياب بالخصب الذي يمثل طرفًا ثانيًا لثنائية (التعفية والخصب). فالعديد

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص 60.

(2) انظر، ستيتكيفيتش، سوزان، القراءات البنيويّة في الشعر الجاهلي، ص 106.

(3) فاغنر، إيفالدو، مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم، ت: موسى ربابعة، دار جرير، عمان، الأردن، 2008، ص ص 25 ـ 26.

من الشعراء استخدموا العنصر الأنثوي في أشعارهم دون ذكر العنصر الذكوريّ. ولعلّ السبب في ذلك أن الشاعرَ يحاول أن يقرن وقفته الطللية بالمحبوبة وهي عنصر أنثوي. وقد قدّم لبيد في قصيدة أخرى مقطوعة طلليّة يظهر فيها الجدب والعفاء ويغيب عنها العنصر الذكوري[1]:

طللٌ لخولةَ بالرسيسِ قديمُ	فبعاقلٍ فالأنعمين رسوم[2]
فكأنّ معروف الديار بقادمٍ	فبراق غولٍ فالرجام وشومُ[3]
أو مُذهَبٌ جَددٌ على ألواحهن	الناطق المبروز والمختومُ[4]
دِمَنٌ تلاعبت الرياح برسمها	حتى تنكّر نؤيها المهدوم[5]

فالزمن مضى على الأطلال، والأهل فارقوها. فتغيّرت ملامحها، وكل مكان ذكره الشاعر قد أحيط بالتعفيّة. وقد اشتملت الأبيات على عناصر أنثويّة وخلت من الإشارات الذكوريّة. لكن لم يظهر للخصوبة أيُّ مظهر.

ويظهر لبيد في معلقته فاعليّة للطبيعة، فتأتي السيول بفعل يمنح الخلود بشكل مباشر، فتفعل فعلها من نأي وجلاءٍ؛ فتختفي الحياة مرةً أخرى لتبقى الأطلال وحدها. وشبّه بقاء الأطلال بالكتابة والخلود، وحصلت هذه الكتابة بفعل الإنسان، واتّضح ذلك من خلال الفعل تجدّ، وهو فعل جوهريُّ الأهميّة، ويتأكد ذلك من خلال نتيجة الوشم وهو الديمومة، فهذه الحركة تتجدد ضمن سياق زمني إعادة خلق وتشكيل وصياغة[6].

---

(1) العامري، لبيد ابن أبي ربيعة، ديوان لبيد، ص 126.

(2) الرسيس وعاقل والأنعمان: أسماء مواضع. الرسوم: آثار الديار.

(3) معروف الديار: ما عرف منها. قادم: موضع. البراق: ج برقة. وهي أرض يختلط الحصى بترابها. غول ورجام: موضعان. وشوم: آثار.

(4) المذهب: اللوح المطلي بالذهب. جدد: طرائق. الناطق: الكتاب. المبروز: المكتوب. المختوم: الذي لم ينشر.

(5) الدمن: ج دمنة وهي آثار من بعر ولبن ورماد. الرسم: ا لأثر. النؤي: الحفير حول الخيمة. المهدوم: المتهدم من البلى وطول الزمن.

(6) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 61.

والثنائية الأخيرة في اللوحة الطلليّة هي الإنسان والطبيعة الميتة، فالإنسان يتساءل ويسأل، والطبيعة لا تجيبُ. فتغير الطبيعة يتم بطريقة غامضة، والإنسان يسأل بلغة صريحة وأسئلته ذات جدوى، كلّ ذلك يجعلنا أمام ثلاث ثنائيّات: (القرار، والرحيل) و(الإخصاب، والعقم) و(النؤي وهو خلق الإنسان، والثمام: وهي خلق الطبيعة). وطرفا الثنائيّة الأخيرة يتركان وراء الركب المرتحل[1].

رأت الدكتورة سوزان ستيتكيفتش أنّ ما صنعه أبو ديب في تحليله هو الاختزال، خاصة في تركيزه على الثنائيّات، فقالت في المقطع الطللي: "بل ينبغي أن نقول: إن القصيدة تُستَهَلُّ بصورة الدارِ العافيةِ التي كانت قد أُخليت بسبب ضرورة الهجرة الموسميّة في الفصل الجاف، مع هذا العفاء تحتفظ المجاري الجافةُ المحفورةُ بفعل الرياح، والسيولِ برسالة للشاعر عليه أن يقرأها... هذا المشهد مهم في دلالته التصويريّة[2]

لقد وقفت الدكتورة سوزان ستيتكيفتش من آراء أبي ديب موقفًا أظهرها مضادة له، حتى أنّ سعود الرحيلي في ترجمته لمقالها "القراءات البنيويّة في الشعر الجاهلي" يؤكد شراستها في نقدها لأبي ديب[3].

يرى الباحث أنّ نقد الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش ليس نقدًا للمنهج البنيوي، وإنما نقد تنتقد من خلاله القراءة البنيويّة لمعلقة لبيد. علمًا أنها قدمت قبل عقد من الزمن دراسة سابقة لهذه الدراسة قدمت فيها تفسيرًا لمعلقة لبيد في مقالتها "القصيدة العربية وطقوس العبور". وترفض ما تقدم به أبو ديب، ويأتي رفضها دون تعليل، فكل ما قامت به هو التعليل بناءً على الطقوس الموسميّة.

وهكذا، فقد أعطى أبو ديب الأطلال دورًا فاعلاً في معلقة لبيد، إذ تحدث عن الزمن وفاعليته وأثره على البيئة والإنسان والشاعرِ ذاتِه الذي هو جزء من البيئة الجاهلية، مما جعله يعبر عن موقفه من الحياة. والأمر ذاته يلمسه الباحث في عينيّة النابغة التي قالها في مدح النعمان[4]:

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 61 ـ 62.

(2) انظر، ستيتكيفيتش، سوزان، القراءات البنيويّة في الشعر الجاهلي ، ص 108.

(3) المرجع السابق ، ص 100.

(4) ديوان النابغة، فوزي عطوي، الشركة اللبنانيّة للكتاب، بيروت، لبنان، ص ص 78 ـ 79 .

عفا ذو حِسًى مـن فَرْتَنَى، فـالفوارعُ — فجَنْبَـا أريـكٍ، فـالتِّلاعُ الدّوافِـعُ[1]
فَمُجْتَمَـعُ الأشْـراجِ غيّـرَ رَسْـمَهَا — مـصايفُ مـرّت بَعـدَنا ومرابـعُ[2]
توهّمـتُ آيـاتٍ لهـا، فَعرَفْتُهـا — لـستةِ أعـوام، وذا العـامُ سابـعُ[3]
رَمَـادٌ ككُحْـلِ العَـيْنِ لأيًـا أبِيْنُـه — ونؤيٌ كَجِذْمِ الحوض أثْلَمُ خاشعُ[4]
كـأنّ مَجَـرّ الرّامِـسـاتِ ذُيولهـا — عليـه، حـصيرٌ نمَّقَتـهُ الـصوانِعُ[5]
علـى ظهـرِ مَبْنَـاةٍ جديـدٍ سُـيوُرها — يَطُوفُ بهـا وَسْـطَ اللطيمَـةِ بائـعُ[6]

يبدأ النابغة بحسٍّ وشعورٍ يكابد مرارة الواقع الذي حلّ عليه العفاء، والتعفيّة شاملةٌ للأماكن التي لها وجودٌ في نفس الشاعر، فقد ذكر النابغة: "ذو حساء" و"الفوارع" و"أريك" وما بها من أعالي جبال ومجاري مياه ومسايلَ ماء. فالشمول صفة قد احتوت هذه الأماكن وغيّرت من رسمها وشكلها، وقد جمع الشاعر بين هذه الأماكن بصيغة لُغويّة متعاقبة، حتى أنّ التعفيّة توالت عليها واحدةً تلو الأخرى. ويبدو أنّ الدروس له أثره على الأطلال مما جعله يظهر على الشاعر، ففي البيت الثاني يقول: "غيّر رسمها"؛ وهذا التغير نتيجة للتعفيّة التي بُدئت بها القصيدة، مع العلم أنّ هذه اللوحة الطلليّة شريحة من قصيدة مدحيّة ثنائيّة الشريحة.

أما فاعلية الزّمن فقد جاء ظهورها ظهورًا صريحًا في البيت الثالث فقد مرت ستة أعوامٍ، ويقف النابغة وِقفته الحزينة في العام السابع. ويبقى التساؤل: لِمَ أُختير العدد سبعة؟

---

(1) عفا: درس. ذو حسا: موضع. فرتنى: اسم امرأة. الفوارع: أعلى الجبال. اريك: اسم مكان. التلاع: ج تلعة أي مجرى الماء من أعلى الوادي. الدوافع: ج دافعة أي التي تدفع الماء إلى مجراه في الوادي.

(2) الأشراج: ج شرج أي مسيل الماء من الحرة إلى السهل. مصايف: أماكن الصيف. المرابع: أماكن الربيع.

(3) توهّمت: تأملت. آيات : معالم.

(4) لأي: جهد. نؤي: حفرة صغيرة. جذم: أصل. أثلم: مشقق. خاشع: ملتصق بالأرض.

(5) الرامسات: الرياح السافيات. ذيولها: أواخرها.

(6) . مبناة: معرض التاجر لسلعه وبضائعه من حصر وما شاكلها. سيور: ج سير أي شرك. اللطيمة: سوق العطارين، وقد تعني العير المحملة بالطيب.

هل لخدمة الوزن؟ أم أنّ المدة التي مرّت حقًا ستة أعوام وهذا العام السابع؟ أم أنّ ثمة شيئًا قصده الشاعر؟ من الممكن أن أعتبر اختيار العدد لخدمة الوزن، لكنّ شاعرًا وناقدًا كالنابغة لا ينحصر بشيءٍ من ذلك. ومن الممكن أن تكون المدةُ حقيقيّةً. وثمة رأيٌ آخر يقدمه الباحث ألا وهو اختيار العدد سبعة لكماله[1].* ولم ينظر النابغة إلى الزمن الماضي فحسب، وإنّما يركز على الحاضر الذي يتأثر بفعل الزمن. فالتعفيّة مارست فعلها على الديار وما زالت؛ فتغيّرت الرسوم، مما غيّر حال الشاعر حتى خفيت عليه آثار الديار وكاد يجهلها.

أما معلقة امرئ القيس التي أطلق عليها قصيدة الشبق؛ لأنها أشهرُ المعلقاتِ وأكثرُها تلقيًا للإطراء، وإثارة للحيرة. وقد ركّز على الثنائيات مبينًا أنها بنية تتولد من جدل ثنائيات، مثل: (الجدب والحياة)، (الجفاف، والطراوة)، (الصمت، والضجة). وجاءت هذه الخاصية تفرض نفسها على المتلقي. وبيّن أبو ديب أن المعلقة تتوالد عن التفاعل بين حركتين رئيستين[2].

والتسمية التي قدمها أبو ديب لمعلقة امرئ القيس، قد تتناسب مع مضمونها أو واقعها. ومعلقة امرئ القيس ذات حظ وافر من الصياغة والمعاني. ويؤكد عبد الملك مرتاض جمال المعلقة في تساؤلٍ يقدمه في دراسته لها: "أولم يكن فيما توقفنا لديه من هذه المنازل القائمة، والمغاني المرعة، والقيعان المخصبة، والعَرَصات المخضوضرة، والسمرات الباسقة، والرسوم الدارسة الموقورة أطلالها بالأسرار والألغاز، والمشحونة رواكدها برسيس الذكريات العذاب: ما يجعل هذه الأخبار طافحًا جمالها...؟"[3]

وقد أخذت ريتا عوض تسمية أبي ديب لمعلقة امرئ القيس بالقصيدة الشبقية وقصيدة لبيد بالمفتاحِ مأخذًا عليه، إذ ترى أن لا علاقة للنقد أو التحليل البنيوي بهذه

---

(1) لقد استخدم العدد سبعة استعمالاً يقدم التكامل؛ لأنّه يتميّز عن الأعداد الفرديّة الأخرى في الفكر الإنسانيّ. فقد ارتبط ذكره بأشياء زمانية ومكانية. ويمثّل أكبر قيمة عددية في الآحاد؛ لأنه متماسك لا يقسم إلا على نفسه.

(2) انظر، ستيتكيفيتش، سوزان، القراءات البنيويّة في الشعر الجاهلي، ص ص 130 ـ 131.

(3) مرتاض، عبد الملك، السبع المعلقات "مقاربة سيمائية أنثروبولوجيّة لنصوصها"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 87.

التسمية[1]. ويرى الباحث أنّه من حقّ الناقد أن يتخذّ التسمية التي يراها مناسبة للسياق العام، وأنّه لا يقيد الدارس بتسميته، فقد يتخذ التسمية على سبيل التسهيل في العمل الـذي يقـوم به.

قال امرؤ القيس[2]:

قِفَا نَبْـكِ مِـن ذِكْـرَى حَبِيـبٍ ومنـزِلِ	بسقْطِ الْلِّوَى بـين الـدَّخُولِ فحَوْمَـلِ
فتُوضِـحَ فـالمِقراةِ لم يَعـفُ رسمُهـا	لِمَـا نـسجتها مـن جَنُـوبٍ وشَمْـأَلِ
تَـرَى بَعَـر الآرامِ في عَرَصَاتِهـا	وقِيعانِهـا كأنَّـهُ حَـبُّ فُلْفُـلِ
كـأنّي غَـداةَ البَـيْنِ يَـوْمَ تَحَمَّلُـوا	لَـدى سَـمُراتِ الحـيِّ نـاقِفُ حَنْظَـلِ
وُقُوفًـا بهـا صَـحْبِي عَلَـيَّ مَطِيَّهُـم	يقولـون لا تَهْلَـك أسًـى وتجمّـلِ
وإنَّ شِـفائي عَبْـرَةٌ مُهراقـة	فهـل عنـدَ رَسْـمٍ دَارِسٍ مِـن مُعَـوَّلِ

تبدأ القصيدة بفعل أمر اقتحمه خيال الشاعر، مضمنه تضادًا (الأنا مقابـل الآخـر)، إشارة إلى التوتر، وترتفع حدة التوتر بالفعل نبك؛ فيصعد البعد العاطفيّ للموقـف، وتـدور القصيدة في إطار تعارض مكاني (هنـا مقابـل هنـاك) و(الـزمن الحاضـر مقابـل المنقـضي). فالزمن الحاضر تمثله الوحدة والنحيب والمنقضي تمثله الذكرى. وتشكل التعارضات الأوتـاد التي يشد إليها نسيج الحركة الافتتاحية في المعلقة، وتتفاوت درجـات هـذه التعارضـات مـن حيث الحدة ففي قوله: جنوب وشمأل أكثر حدة من دخول وحومل، ويشير أبو ديب إلى أنّ هذه التعارضات تقوم بين مؤنث ومؤنث، أو مذكر ومؤنث. وإن وجدت بين مذكر ومـذكر فهـي بـالنظر إلى مـضمونه المؤنـث[3]. إن اهتمـام أبـي ديـب بالـضديات يجعـل عملـه أكثـر

---

(1) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهليّة الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1992، ص 28.

(2) ديوان امرئ القيس، ص ص 8 ـ 9 .

(3) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص ص 121 ـ 122 .

طموحًا[1]. وترى سوزان ستيتكيفيتش أن هذا العمل هو تقنية ميكانيكيّة؛ لن تبرز حساسيّة أبي ديب وتذوقه الأدبي إلا إذا تخلص منها[2].

ويتصور كمال أبو ديب أن التحديد الجغرافي للمكان، والتفصيل في ذكره له مغزًى، إذ يولد دلالة حيويّة في المستوى الدلالي حتى صعب تفسيرها على بعض الشراح[3].

ويسيطر على أطلال معلقة امرئ القيس غموضٌ في العلاقات وحزن الحاضر، أمّا المقدمة فمحكومةٌ بالموت والجفاف. فالقيعان مملوءة ببعر بقر الوحش، أما بقر الوحش نفسه فليس موجودًا. وتتجلى في هذه الوحدة الطلليّة استجابة عاطفيّة فائقة؛ لأنّ لها كثافة تتوالد عنها حركة مضادة لكثافة أشد، تتمثل وظيفتها في شيئين: توازن حركة الافتتاحيّة والتوسط بين الثبات، وعدم الحركة، والجفاف، والموت. ويحمل المكان الذي يذكره لبيد تضمنات جمالية تبرز من ذكر: (توضح، ومقراة)، والآثار الدالة على حياة الحيوان (بعر) فتخلق إحساسًا بالحياة، لكن لحظة تقهقر قوى الحياة فرضت سيطرتها على القصيدة باستخدام الفعل (نسجتها)، واستخدام هذا الفعل ليس تعسفيًا فهو يقدم جمالاً ورشاقة لجانب الأسى والحزن، فثورة الأطلال في هذا الاستخدام تبقى غنية، وتخلق توترًا متزايدًا في الآن نفسه[4].

ما دلالته ذكر الحيوانات في المطلع الطللي؟ إنه لا يأتي تجسيدًا لقوى التناسل، واستمرار البقاء. وإنما استجابة عاطفيّة. فالمطر لا يسقط والنباتات لا تنمو، مما جعل الشاعر يذكر الحيوانات التي قد تثير حدة عاطفيّة[5].

ويمثل الزمن محورًا مهما في هذه المقدمة، فالزمن الزائل أنتج أزمنة أخرى عاشها الشاعر حقيقةً في فترات ماضية من حياته، لها وظيفة إيجابيّة في خلق توازنٍ مضادٍ للزمن الآتي. ويفسر أبو ديب حركة الزمن تفسيرًا دقيقًا رابطًا بين اللغة، والزمن. مبينًا أنّ اللغة لها قدرةٌ على تجاوز الزمن الذي يتلاشى أمام لغة الاستسلام والدموع. فقد استخدم الشاعر

(1) انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنيّة للقصيدة الجاهليّة، ص 71.

(2) انظر، ستيتكيفيتش، سوزان، القراءات البنيويّة في الشعر الجاهلي ، ص 115.

(3) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 123.

(4) انظر، المرجع السابق، ص ص 128 ـ 129.

(5) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 129.

كلمة عامة تشمل الزمن كلّه، لكنها استخدمت لتعني يومًا بذاتـه" ألا ربّ يـومٍ" فالتركيـب لا يعني يومًا بل يعني وقتًا أو أوقاتًا، واليوم المحدد هو (جلجل) من جَلْجَلَ ويفسرها بأنها ذبذبة تنقل حركةً صاخبة فتنقل صورة تكمـن فيهـا الـسعادة الحسيّة للـشاعر[1]. فقـد قـال امـرؤ القيس[2]:

ألا ربَّ يــومٍ لــك مــنهنّ صــالحٍ ولا سـيَّما يــومٌ بــدارةَ جُلْجُــلِ[3]

ويــومَ عقــرتُ للعــذارى مطــيّتي فيــا عَجَبًــا مــن رَحلــها المتحمَّــلِ

وهكذا فقد قدم أبو ديب تحليلاً اخترق من خلاله الآفاق الخارجية للنص التي اكتفى بها الكثير من المحلّلين، مكتنهاً عمق النص الشعري؛ كـي يـصل بنـا إلى تفـسير علمـي لهـذه النصوص الأدبيّة.

لكن ريتا عوض ترى أنّه لم يأخذ من التحليل البنيوي إلا الأسـطوري، فقـد أسـقط جوانب محوريّة ذات أهميّة في التحليل البنبوي، كما أنّه لم يحدد كيف استفاد من منهج (ليفي شتراوس) حتى أنّه في الجانب التطبيقي كـان يفـرض الجوانـب الـتي يتبناهـا (شـتراوس) في عمله[4].

ولننظر في لوحة طلليّة قالها زهير في مدح هرم بن سنان[5]:

لِمَــن طَلَــلٌ برَامــةَ لا يَريــمُ؟ عَفـا وخَـلا لَـهُ حُقُـبٌ قَديــمُ[6]

يَلُحْــــنَ كــــأنهنّ يَــــدا فَتَــــاةٍ تُرَجِّــعُ في مَعَاصِــمِها الوُشُــومُ[7]

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 130 ـ 131.

(2) ديوان امرئ القيس، ص ص 10، 11.

(3) دارة جلجل: موضع.

(4) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهليّة الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، ص ص 25 ـ 27.

(5) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 147 ـ 148.

(6) رامة: موضع. لا يريم: لا يبرح. حُقُب: دهر.

(7) يلحن: يتبيّنّ. معاصم: ج معصم: مواضع الأسْوِرة.

تحمّـــل أهلـــه منـــه فبانـــــوا وفي عرصـــاته مـــنهم رســـــوم[1]
عفـــا مـــن آل ليلـــى بطـــنُ ســـاقٍ فأكثِبَـــةُ العَجَـــالِزِ فالقـــصيـــمُ[2]

هذه المقدمة شريحة من قصيدة ثنائيّة الشريحة، الطللُ شريحتُها الأولى والمدحُ شـريحةٌ أخرى. وتبدأُ بتساؤل. لكنّه ليس تساؤلاً لأن الشاعرَ يجهلُ الطلل، فلو جهل الطلل لما قـال: "رامة"، ومع أنّه معروفٌ لديه ضمنًا إلا أنّه يتصف بصفة الغموض.

فقد استخدم الفعل "عفا" الذي يدل على الزوال والـدرس، ومـرّت الـسنوات علـى رحيلهم منه، وقد أكدّ ذلك باسـتخدام النعـت "قـديم"، مـع احتمـال كونـه صـفة للطلـل لا للحقب. والأمر سيان فلو كان للطلل فالقدم سببه مرور الزمن، ولو عُدّ للحقب نفسها فهو صفة ملازم لها. ومن هنا يظهر دور الزمن في إحداث حركـة سـلبيّة علـى المكـان، فالتعفيّـة عاملٌ من عوامل مرور الزمن. فما أن رحل القوم عن المكان حتـى بـدأ التغيّـر. ويتمثـل في الأبيات ثنائيّة في (التغيّر، والرسوم البائنة). وهذه الرسوم تطل بصورة تـدل علـى الثبـات، كأنّها الوشم في معصم الفتاة.

وقد كرّر الفعل "عفا" في صدر البيت الرابع مبينًا شموليته للأماكن المذكورة.

إن مرور الأيام على رحيل القوم من ديارهم وتغيّر معالمها، ينقلنا من الماضي الـذي كانت عليه الديار وأهلها إلى الحاضر الذي يعيـشه الـشاعر، ويقـف خلالـه علـى الأطـلال. فالوقوف يجمع بين الماضي المنقضى والحاضر الكائن.

أما الدكتور حسن البنا فقد حاول الوقوفَ عند المقدمة الطلليّة مـن خـلال مـشكلة النسيب في النقد القديم. فقد وصف المقدمة الطلليّة وصفًا يكشف عن عناصـر البنائيّـة مـن خلال تحليلٍ لبنية القصيدة، ورأى أن الأطلال تقف مثالاً جيدًا لفكرة العمل الأدبي بوصـفه حدثًا كلاميًا أو لحظة حوارٍ بالغ الطول محتفظة بخصوصيتها التاريخيّة، وتفردها الفني[3].

---

(1) تحمل: ترحلوا. بانوا: ذهبوا.

(2) بطن ساق: موضع. أكثبة: ما تجمع من الرمال. العجالز: موضع. القصيم: ج قصيمة: رمال تنبت الغضى.

(3) انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنيّة للقصيدة الجاهليّة، ص 47.

ويذكر الدكتور حسن البنا أنّ هناك أسلوبين في تحليل القصائد الجاهليّة: الأول يكشف عن شخصيّة المحلل أكثر مما يكشف عن شخصيّة القصيدة، والثاني: تحليل للقصائد يتم من خلال مداخل نظريّة مختلفة[1].

وقد سعى البنا في تحليله البنيويّ إلى الكشف عن أنماط القصيدة، وجاءت نظرته نظرةً رأسيّة كاملة تتقاطع مع النظرة الأفقيّة من خلال شعراء آخرين في الوقت نفسه، وهذا يساعده في كشف الأنماط المثلة للقصيدة المدروسة. وثمة نمطان للمقدمة الطلليّةِ في القصيدة الجاهليّة: نمط القصيدة الثنائية في شرائحها، ونمط القصيدة الثلاثيّة في شرائحها. لقد قام البنا بدراسة مجموعة كبيرة من مجموعات الشعر العربي الجاهلي، ودواوين الشعراء الجاهليين مع استبعاد أي قصيدة فيها إشارة إسلاميّة. ورصد للقصيدة الثنائية خمسة أشكال، والقصيدة الثلاثيّة شكلين:

* **أشكال القصيدة الثنائيّة:**
  1. مقدمة طلليّة + ناقة (21 قصيدة).
  2. مقدمة طلليّة + فخر شخصيّ (26 قصيدة).
  3. مقدمة طلليّة + هموم متصلة بالمقدمة أو مقابلة لها (46 قصيدة).
  4. مقدمة طلليّة + فخر شخصي أو قبلي (44 قصيدة).
  5. مقدمة طلليّة + رثاء أو مديح (25 قصيدة).

* **والقصيدة الثلاثية:**
  1. مقدمة طلليّة + ناقة + فحر شخصي أو قبلي (35 قصيدة).
  2. مقدمة طلليّة + ناقة + مديح أو رثاء (15 قصيدة).

---

[1] انظر، المرجع السابق، ص 69.

لقد أقام البنا دراسته على مئتين وعشر قصائد شملت قصائد تامة وأخرى غير تامة. وبيّن أنّ لكل شكل من الأشكال السابقة خصوصيّة يتميّز بها. وقد ذكر بعض الملاحظات على كل شكل من هذه الأشكال. فالشكل الأول من القصائد الثنائية اقتصر على جزأين فقط هما: المقدمة الطلليّة والناقة. وكان بعض الشعراء يقدم الجزء الطللي قصيرًا وبعضهم يبسط الحديث فيه.

والشكل الثاني سماه البنا قصيدةَ الذكرى، وأكد أنّ ركوب الناقة في هذا الشكل هو وصف للذات، وقد تميّز الإطار النسيبي في هذا الشكل بقيمة مركزيّة. أما الشكل الثالث ففيه قسمان يجمع بينهما غياب الناقة، والشاعر في هذا القسم يعاني الهموم التي تثيرها الأطلال والموضوعات النسيبيّة، والقسم الأول: وقوف الشاعر عند حد تعرف الديار، والاسترسال في قول الحكمة عن الدهر والأخلاق والموت... وبين هذين الطرفين إما أن يتحرك الشاعر داخل النسيب شاعرًا بالشوق، وإما أن يتذكرَ أهلَه والأماكنَ الخالية. والقسم الثاني ليس فخرًا فحسب بل موتًا أيضًا.

لقد سمّى الشكل الرابع باسم (النشيد)، وفيه نموذجان: أحدهما يجمع فيه بين الفخر الشخصي والقبلي. والثاني يقتصر فيه على الفخر القبلي، الذي يختلط بالهجاء أحيانًا. أما الشكل الخامس: فينتقل فيه الشاعر من المقدمة إلى المدح أو الرثاء من دون ناقة، وعادة ما تكون الرسالة مركزة حول أشخاصٍ وأماكن تاريخيّة.

والقصيدة الثلاثية تميّزت كذلك باشتمالها على نماذج لكل نمط، فالنمط الأول له ثلاثة نماذج: مقدمة، وطلل، وفخر. والنموذج الثاني تصغر فيه المساحة، وآخر يكون دور الناقة فيه مختصرًا، وهذا الشكل يحتل مساحة واضحة ويقوم بدور أساسيّ. أما الشكل الثاني: وهو قصيدة مدح أو رثاء وفيه يسلي الشاعر ما يشعر به من همّ متصل بالمقدمة الطلليّة[1].

إنّ التقسيم الذي قدمه البنا يؤكد أهمية لوحة الطلل في القصائد المدروسة أيّاً كان موضوعها.

---

[1] انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنيّة للقصيدة الجاهليّة، ص ص 78 ـ 92 .

وللشاعر الجاهلي خصوصيّة تتجلى في المقدمة الطلليّة من خلال رغبته العميقة في أن يتحول هو نفسه إلى طلل، أو أن تتحول القصيدة ذاتها إلى طلل بما ينطوي عليه الطلل من توتر وتكافؤ ضدّيّ، ويتمثّل ذلك في ذاتية الشاعر. حتى الزمن فينطوي على كثير من الذاتيّة والتجريد، فمروره يلحظ بشكل ملموس، من خلال التغييرات الفيزيائيّة في الأماكن. ويعي الشاعر الطلل مباشرةً، فعند ذكره للديار يظهر عليه الحزن والأسى مباشرة، وهذه العاطفة تغلب على المقدمة الطلليّة، ويعبر القدم عن مرور الزمن ويستشهد لنا ببيت للقيط بن يعمر الإيادي مبينًا أنّ لقيطًا قد أطلق الزمانَ إطلاقًا[1]. يقول لقيط[2]:

فتعفت بعد الرباب زمانا فهي قفرٌ كأنّها عيهوم[3]

ويرى الباحث أنّ رؤية البنا المتمثلة بتحوّل الشاعر إلى طلل، ستزيد المعاناة التي يشعر بها الشاعر. فكيف به يضعه في عداد الطلل الذي يسبب له هذه المعاناة؟ يقول النابغة[4]:

يا دار "ميّة" بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأمد[5]
وقفت فيها أصيلانًا أسائلها عيّت جوابًا وما بالربع من أحد[6]
إلا الأواريّ لأيًا ما أبيّنها والنؤي كالحوض بالمظلومة الجلد[7]
أمست خلاءً وأمسى أهلها احتملوا أخنى عليها الذي أخنى على لبد[8]

---

(1) انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء بحث في التناليد الفنيّة للقصيدة الجاهليّة، ص ص 137 ـ 139.

(2) ديوان لقيط، نقلا عن الكلمات والأشياء، حسن البنا، ص 342.

(3) عيهوم: اديم املس.

(4) الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، ص ص 19 ـ 20 .

(5) ميّة: اسم امرأة. العلياء: المكان العالي. السند: السفح. أقوت: خلت.

(6) أصيلان: العشي.

(7) الأواري: ج آري أي الآخية وهي ما يشد به الدابة. المظلومة الجلد: الأرض الجلد التي حفر فيه حوض.على غير استحقاق.

(8) أخنى عليها: بدّلها م حال لآخر. لبد: اسم نسر يروى أنه للقمان بن عاد وقد عاش طويلاً.

خاطب الشاعر الديار التي مرّ عليها الزمن الطويل، وقد أعطى للزمن أهمية بارزة إذ كرر الألفاظ الزمنيّة في معظم الأبيات؛ ليؤكد فاعليته في المكان الذي قد يعكس ما في خاطر الشاعر. ويأتي استخدام التعابير الزّمانية قويًّا محكم النسج يفت في عضد الدلالة الزمانية التي يقصد الشاعر إظهارها. فمن هذه التعابير: سالف الأبد، والأصيلان، والفعل أمسى، ولم يكتفِ بذلك فحسب، وإنما عمد إلى آلية التناص[1]. والقصد من هذا التناص الإشارة إلى طول الزمن الذي مرّ على ترك الديار. ومع هذه الدلالات القويّة فلا نجد أيّ إشارة لرغبة الشاعر في التحول إلى طلل. بل لا نستطيع تأويل أيِّ إشارة لذلك.

أما المكان فرأى أنّه يظهر بعلاقة مزدوجة الأبعاد، وهذا الازدواج قد يكون موحد الدلالة، فالمكان أثر للصراعات الإنسانيّة من ناحية وللطبيعة من ناحية أخرى، والتركيز على المكان يخلق مدى عظيمًا وتركيزًا للتأمل وتكريسًا للانعكاس[2].

وعند حديثه عن العناصر الطبيعيّة في صورة الطلل يقسّمها إلى نوعين: نوعٌ يحمل طبيعة أرضيّة تنمو مثل: النباتات، والحيوانات، وتتكاثر هذه العناصر وتتوالد. والنوع الآخر ذو صورةٍ سماويّة عنيفة ذات تنوّع، تجمع بين الثبات والتّغيّر، فتدوم ولا تدوم وتؤثر على الطلل بحكم سقوطها عليه[3].ومن أهمّ العناصر السّماويّة المطر الذي عدّه أبو سويلم محورًا أساسيًّا تدور حوله القضايا والتطلعات في الوقفة الطلليّة، وقد ظهرت صورة المطر في الشعر بصورتين: صورة دمار، وهلاك، وخراب. وأخرى صورة غوث، ورحمة، وحياة[4].فعلى الشاعر أن يستلهم كلّ عناصر الطبيعة ويحاكيها، وقد أكد عدنان غزوان أن الشاعر الجاهلي لا بدّ أن يستثمر في مقدمته مظاهر الطبيعة الصامتة والناطقة؛ لأنها رموز لتجربة حيّة[5].

وحين يعود ليعلل تعدد الشرائح في القصيدة الجاهليّة، فيربط بين المقدمة الطلليّة والمحبوبة، فيرى أنّ الديار المقفرة سبب في تذكر الشاعر للمرأة. فقد يلتمس وسيلة للخروج

---

(1) يبدو التناص من خلال استحضار النابغة لنسر لقمان، الذي رُوي عنه أنّه عمّر طويلاً.

(2) انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء، ص 140.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 141.

(4) انظر، أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ص ص 133 ـ 134 .

(5) انظر، غزوان، عدنان، دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006، ص 45.

من عبء الإحساس بالانفصال، وقد بدأ بتذكّر المحبوبة التي رحلت متخيّلاً عودة لقائها، لكن الديار المقفرة تؤكد بعده ، فيعمد إلى استعمال الزمن الحاضر إشارة إلى نفسه. ويأتي رحيل الظعن في مرحلة سابقة للوقوف على الأطلال فهو لحظة فراق، فثمة لحظتان: الأولى: في الماضي والأخرى في الحاضر وتبرز العلاقة بين الظعن والأطلال وهي أنّ أهل الديار هم أنفسهم أهل الظعن الراحلون[1].

وعدّت الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش الشكل الثلاثي في الشعر أمرًا مسلّمًا به، ويعود إلى قواعد الشعر العربيّ وقوانينه الشكليّة والمعنويّة[2].

ويحمّل البنا الطلل دلالة تتوافق وحال الشاعر ففي مقطوعة امرئ القيس التي قالها يذكر علته[3]:

لِمَن طَلَلٌ داثِرٌ آيُهُ	تَقَادَمَ في سَالِفِ الأَحْرُسِ[4]
فإمّا تُرَيْنِيَ بي عُرّةٌ	كأنّي نكيبٌ مِنَ النُّقْرِسِ[5]
وصيّرَني القَرْحُ في جُبّةٍ	تُخالُ لَبيسًا وَلَم تُلبَسِ[6]
تَرى أثَرَ القَرْحِ في جلده	كنقشِ الخَوَاتِمِ في الجِرْجِسِ[7]

يرى البنا أنّ الدافع في وقوف الشاعر على الطلل هو المناسبة التاريخيّة ورثاء الذات. ولا يقف الشاعر على الأطلال وقوفًا تقليديًّا وإنّما يحاول أن يفهم علاقات الزمان والمكان،

---

(1) انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء، ص ص 147 ـ 149.

(2) ستيتكيفيتش، سوزان، القصيدة العربيّة وطقس العبور، مجلة مجمع اللغة العربيّة، دمشق، المجلد الستون، ج1، كانون الثاني 1985 ، ص 55.

(3) ديوان امرئ القيس، ص 354.

(4) الداثر: البالي. الأحرس: ج حَرس وهو الدهر.

(5) العرّة: القرحة في الجسم. نكيبٌ من النقرس: مصاب بداء النقرس وهو ورم يحدث في مفاصل القدم.

(6) اللبيس: الثوب الذي يلبس.

(7) الجرجس: الشمع والطين الذي يختم به.

ولم يظهر إنكار الطلل؛ لأن حدوثه يفجأ العين ولكن تظهر الحاجة إلى فهم السؤال عن بنية الطلل خاصة أنّ الشاعر في مقام رثاءٍ لذاته. وامرؤ القيس في نظر البنا كأنّه يقول هذا طللي علامة على حياتي، وهو قبري علامة على مماتي. فصاحب الطلل صاحب حق في الوجود ومن لا طلل له لا وجود له[1].

ولكن تبدو هذه الرؤية رؤية فلسفيّة لا رؤية بنيويّة بمحورها حسن البنا. إنّ ما قام به البنا هو النظر في المقدمة الطلليّة وإجراء دراسة في شرائحها البنيويّة، وتقسيمها، وهذا يغني دراسته. وقد ركز على الزمن ودورِه في الطلل ولم يغفل جانبَ المكان في دراسته، فقد ربط بين المكان والزمان.

لقد وقفت ريتا عوض عند مقدمة القصيدة الجاهليّة متخذة قصيدة امرئ القيس أنموذجًا، وقدمت دراستها البنيويّة بمهاد نظريّ، حاولت من خلاله ردّ الدعاوي التي شككت في وحدة القصيدة الجاهليّة، ولا سيّما معلقة امرئ القيس؛ لأنّ الوحدة العضويّة هي معيار جودة القصيدة، وذروة ما يطمح الفن الشعري إلى تحقيقه. ورأت أنّ النقاد لم يصلوا إلى اكتشاف الوحدة الفنية في القصيدة الجاهليّة؛ لأنهم التزموا بالتفسير الحرفي للمعاني، وعدّوا الصورة الشعريّة انعكاسًا لصورة الواقع ومحاكاة الأحداث الواقعيّة التي عاشها الشاعر ثم وصفها في شعره[2].ومثال ذلك معلقة امرئ القيس[3].

ترى ريتا عوض أن الوقوف على الأطلال هو فعل طقسيٌّ ينطوي على الشعور بالرهبة والاحترام؛ لأنّ الإنسان يقف أمام القوى التي يخافها أو يحترمها. وخير مثال على ذلك وقوف الإنسان أمام الميت، أو كبير السن. فهذا الإحساس جعل الجاهلي يقف على أطلاله، حتى غدا طقسًا تقليديًّا شعريًّا، وأسندت رأيها على دلالة من النص نفسه، فبيّنت أنّ وقوف رفاق الشاعرِ معه هو فعل اجتماعيٌّ بدا من خلال الفعل (قفا) مستندًا على التثنية؛ لأنّ الألف توحي بالتسامي ولأنّ الهم الذي يؤرقه هو همٌّ جماعيٌّ. فتقول: "ولقد وقف

(1) انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء، ص ص 217 ـ 218.

(2) انظر، عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهليّة الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس، ص 174.

(3) انظر، هذه الدراسة. ص 46.

العربي على الطلل لإحساسه بأنّه صورةٌ للزمن الذي يسلب الحياة من الإنسان والحيوان، والأرض، فانتصب أمامه خاضعًا وخائفًا يملأ قلبه الأسى، ولكنه أبى الرضوخ وتطلّع إلى تحقيق الانتصار. ولعل ما يعزّز الافتراض بأن للوقوف مدلولاً طقسيًا، وأن الشاعر لم يقف وحده، بل جعل ذلك الوقوف فعلاً اجتماعيًا يشاركه فيه آخرون، فأوحى من الكلمة الأولى في أن لا يروي حدثًا شخصيًا ولا يعبر عن همّ ذاتي بل يشارك في فعلٍ اجتماعي ويستلهم تراثًا ثقافيّا[1].

ويرى الباحث أنّ تعميم هذا الحكم فيه موافقة كبيرة للشعر الجاهلي، فالكثير من الشعراء وقفوا على الأطلال وخاطبوا الرفيق. فقال لبيد[2]:

ألم تلمم على الدمن الخوالي ... لسلمى بالمذانب فالقفال[3]

وقال زهير[4]:

كم للمنازل من عام ومن زمنِ ... لآل أسماء بالقفّين فالركنِ[5]

فقلت والديار أحيانا يُشطّ بها ... صرف الأمير على من كان ذا شجَنِ[6]

لصاحبيّ وقد زال النهار بنا ... هل تؤنسان ببطن الجوّ من ظُعنِ[7]

---

(1) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهليّة، ص ص 185 ـ 186.

(2) ديوان لبيد ابن أبي ربيعة ، ص 90

(3) تلمم: تقف. الدمن: آثار الديار. المذانب والقفال: مواضع.

(4) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 278 ـ 279.

(5) القفان: مثنى قف وهو وادٍ في المدينة. الركن: موضع في اليمامة.

(6) يشط: يبعد . الأمير: الذي يامر القوم بالمسير فيصدرون عن رأيه. الشجن: هوى النفس.

(7) زال النهار: ارتفع. تؤنس: تبصر. الجو: اسم موضع.

لقد ربطت ريتا عوض الوقوف على الأطلال بمأساة حضاريّة جماعيّة، حوّلت الحياة المدنيّة إلى مجتمع رعوي؛ بسبب الجدب الذي يحل على المكان مع مرور الزمن، وكل هذا يجعل الإنسان يبحث عن الخصب. فالمأساة التي حلت على العربي في ذلك الزمن مأساة الجدب والتصحر الذي أفنى الخصب، فانعكس ذلك على الإنسان العربي في تلك اللحظة أو ذلك الزمن، مما قاده إلى الترحل وعدم الاستقرار بحثًا عن عنصرٍ يوفر له الخصب، والعامل الرئيس لتوفر الخصب هو الماء. ومن هنا يكتسب الماء أهميته، لكنّ الماء غير موجود فلا بدّ من معادل له، فيأتي البكاء على الأطلال تعويضًا عن الماء الذي حبسته السماء ورفضت أن تروي الأرض المجدبة به، فالبكاء صيغة من صيغ الاستسقاء. وقد صرّحت أنّها تعارض في ذلك سوزان ستيتكيفيتش[1]، التي رأت أن الدموع رمز للجدب: "في مطلع معلقة امرئ القيس يتضح انقطاع الشاعر عن الماضي وفشل الخصب والعلاقات الاجتماعيّة. ويظهر ذلك في بكاء الشاعر أي جريان الدموع المالحة التي ترمز إلى الجدب"[2].

لقد اتّخذت ريتا عوض الصورة الشعريّة منطلقًا لدراسة بنية القصيدة الجاهليّة حتى إنها قدمت تحليلها بصورة فنيّة جميلة فقد جعلت الزمن ككتاب يحمل في طياته أشياءَ كثيرةً، منها: صورة الحبيب ومنزله. وبينت أنّ هذه الحبيبة هي تأثير أسطوري وديني، فللمرأة علاقة بالرجل تكمن في تشكلها منه، وأنّ هذه المرأةَ أمٌّ، ذاتُ مصدر توليد وعطاءٍ، فصورة المرأة تحدٍ للزمن وعكس لجرياته. ويحمل الزمن في ثناياه (المنزل) الذي يعد رمزًا من رموز حضارة الإنسان التي أبدعها لمواجهة احتياجاته، فهو الملاذ والمأوى[3].

لعلّ ريتا عوض تنطلق من نظرة أشمل للحظة الزمنيّة التي يعيشها الشاعر، فوقت الوقوف على الطلل قد يكون وقت جدبٍ وترى ستيتكيفيتش، لكن كثيرًا ما يرافق الجدب مجيء السيول كما هو الحال في معلقة لبيد.

وإن ريتا عوض في نظرتها للزمن ترى أنّ الديار تقفر فقد هجرها كلّ شيءٍ حتى الآرام، مع العلم أنّ الآرام ارتبطت به في التراث الشعري العربي، فكأنّ الرحيل صار

---

(1) انظر، عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهليّة، ص 187.

(2) ستيتكيفيتش، سوزان، القصيدة العربيّة وطقس العبور، ص 73.

(3) انظر، عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهليّة، ص 188.

رحيلين والزمن زمنين. فأبيات معلقة امرئ القيس الثلاثة الأولى، تكتمل صورتها الطلليّة، وبهذا الاكتمال ينتهي زمن الأطلال المؤلف من أزمان، الأوّل: زمن الوقوف على الطلل، والثاني: زمن الذكرى حينما كانت الحبيبة تسكن هناك، والثالث: زمن حياة الآرام في تلك الرسوم المقفرة وزمن رحيلها. وينقلنا الشاعر إلى زمن جديد هو زمن غداة البين، ويعود إلى زمن الوقوف على الأطلال في قوله: " وإنّ شفائي عبرَةٌ مُهراقةٌ"، فقد طلب في مطلع المعلقة الوقوف والبكاء، وها هو الآن يبكي. وتعود القصيدة إلى زمن سابق للطلل وهو زمن رحيل أم الحويرث ورباب، فيصوّر الفراق بصورة بعيدة عن الواقع؛ إذ أطلق الأسماء وأراد بها دلالات رمزيّة انطلاقًا من كون الشعر فن وليس صورة للواقع. وتؤكد ريتا عوض أن الشاعر واجه الزمن، وانتصر عليه لكنه انتصر عليه بفنه لا بسيفه، فالزمن خصم لا يقهره السيف[1].

يرى الباحث أنّ ريتا عوض لم توفق في هذا الحصر للشعر؛ لأنها أكدت في موضع سابق أنّ الأطلال فعل طقسي يقوم به الشاعر شاء أم أبى، فكيف بها الآن تعزو الأسماء لعاملٍ فنيٍّ لا لعامل التعبير عن واقع الشاعر؟!

وتؤكد الخصب الذي ظهر أوّل القصيدة ببكاء الشاعر في موضع آخر باستخدام كلمة سمرة التي تعد في التراث العربي رمزًا للخصب، والجني. ولم تكتفِ بذلك، بل جعلت السمرات معادلاً مكافئًا لنساء الحي اللائي يرمزن للخصب والنماء. وثمر الحنظل عاملٌ أساسيٌّ كذلك فقد جعل الشاعر يتفجر بالدموع، لعل الدمع المنسكب يعوض الخصب المفقود.

ويبقى طرح ريتا عوض مثارًا للتساؤل، فهل هذا التحدي الفني الذي أشارت إليه تحدٍ مقصودٌ أم جاء عفو الخاطر؟

وفي تناولها لقصائد غير المعلقة، ركزت تركيزًا واضحًا على الزمن ففي قول امرئ القيس[2]:

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 190 ـ 194.

(2) ديوان امرئ القيس، ص 86.

قفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ وعِرْفانِ ورَسْمٍ عَفَتْ آياتُه مُنْذُ أزْمانِ[1]
أتَتْ حِجَجٌ بَعْدِي عَلَيْها فأصْبَحَتْ كَخَطِّ زَبُورٍ في مَصاحِفِ رُهْبانِ

إنّ هذا المقطع يؤكد البعد الأسطوري للصورة الطلليّة بما تشتمل عليه من تقليد فني يرسخ أجزاء القصيدة، فقد أعاد الشاعر عبارة "قفا نبك"، ومسألة الزمن محور التجربة الشعريّة وقد كانت أساسًا اعتمد عليه في تجربته الفنية[2].وساقت ريتا عوض أمثلة أخرى لتؤكد أسطوريّة الوقفة الطلليّة، منها: ذكره لابن حذام الذي يذكر في قوله: "نبكي الديار كما بكى ابن حذام"، وعند ذكر الشاعر أسماء الأمكنة الجاهلي أسماء الأمكنة دلالة واضحة على هذا التصوّر[3].

لقد جاءت نظرة ريتا عوض للمقدمة الطلليّة نظرة شاملة، فاستطاعت أن تفسرها تفسيرًا ذا علاقة بواقع الشاعر.

وينظر سامي سويدان إلى الأطلال نظرة مغايرة من خلال تحليله لمعلقة لبيد، فيرى أنّ الأطلال تحتل رؤية ثنائيّة متكونة من القطع والوصل، يحكمها النص، ويعمّ جميع عناصرها. فوقوف الشاعر على الديار الدارسة يعلن انقطاعًا حاصلاً وقائمًا في ذلك المكان، وهذا الانقطاع عامٌ زمكاني، وهو انقطاعٌ إنساني كذلك، سببه الاندثار، والاندراس، والبلى الذي حصل بفعل الزمن وطول انقضائه، وهذا الانقطاع يتصل بآخر، فيتصل برحيل الناس ونسائهم إلى مكانٍ آخر، فيدعو نفسه إلى التعامل مع الآخرين بأن يقيم وصلاً بمن يحسن معاملتهم[4].

---

(1) عرفان: ما عرف من علامات الدار.

(2) انظر، عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهليّة، ص ص 344 ـ 345.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 357.

(4) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجيّة، ص 217.

لقد جعل سويدان الوقوف يمثل اتجاهين: الأوّل: انقطاع العلاقة مع القوم الراحلين، والثاني: التواصل مع الأشخاص الملازمين الذين يظهرون في قصائد الشعراء[1] والفاعلية في هذا الأمر هي فاعلية الزمن، فمرور الزمن جعل الشاعر يعيد الصلة بمن قطعهم. ويمثل انتصار الشاعر للوصل تعبيرًا عن تطلّع داخلي عميق إلى وصل بالمرأة، فالشاعر يستدعي المرأة في المقطع الطللي. والبعد الإنساني دافع قويٌّ في الأطلال، فالأطلال كنقش الكتابة على الحجر، والكتابة بفعل الإنسان[2].وخير الأمثلة على استدعاء المرأة في الأطلال: قول الطفيل الغنوي[3]:

عرفتُ لليلى بَيْن وَقطٍ فضلفعٍ ... منازلَ أقْوَت مِن مَصيفٍ ومَرْبَعِ

وقال زهير[4]:

صحا القلبُ عَن سَلمى وأقصر باطِلُه ... وعُرّي أفراسُ الصبا ورواحلُه[5]

وقال المرقش الأكبر[6]:

ديارُ أسماءَ التي تَبَلَت ... قلبيَ فعيني ماؤها يسجُمُ[7]

وهذا الحارث يتساءل متوجعًا عن ديار المحبوبة، ويأتي هذا التساؤل في إطار الشوق إلى المحبوبة نفسها. فيقول[8]:

---

(1) انظر مطلع معلقة امرئ القيس، ومعلقة طرفة، والبيت السابع من معلقة زهير...

(2) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجيّة، ص 218.

(3) ديوان الطفيل الغنويّ، ص 103.

(4) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص 45.

(5) باطله: صباه ولهوه.

(6) ديوان المرقشين، ت كارين صادر، دار صادر، بيروت، لبنان. ص 67.

(7) التبل: العداوة. تبلت قلبه: إخضاعها إياه. يسجم: يقطر.

(8) ديوان الحارث بن حلّزة، إميل يعقوب،دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1991، ص 48.

لِمَــن الديـــار عَفَـــون بالحُبـــس   آياتهـــا كمهـــارق الفُـــرس[1]

يمثل الوصل عند لبيد محاولة فاشلة، إذ تصطدم بقطع الآخر، وهي محاولة عبثيّة قـام بها الشاعر، فالشاعر ينظر إلى الديار ويرى ما حلّ بها من بلاءٍ، وهذا التغيير يدعوه إلى طول التأمل ليلحظ فعل السنين (العامل الحقيقي) وقد أعلن الكثرة دون تحديد (كثـرة الـسنوات) وأنّه أعلن اكتمالها، وهذا الاكتمال يعيد الشاعر إلى الزمن السابق لقطع الصلة بهـذا المكـان، ليقيم من هذا التماثل الزمني الفارق بين الأنس والوحشة فالإنسان غائب والوحش حاضـر، والبناء دارس والطبيعة يانعة[2].

وللمكان أهمية بارزة في تحليل سويدان، فاستمرارية وضوح المكان تأتي من ارتفـاع النبت وتوالد الحيوانات وانسجامها؛ لتعـيش بأمـان. كمـا أن الـسيول تكـشف آثـار الـديار الدارسة وتوضحها. فالآثار كأنها كتابة في صحفٍ، وهذا جو استحضاريٌّ يحوّل القصيدة إلى ذاتية تبيّن موقف الشاعر الخاص إزاء الطلل، وهو موقف الوصل بهذا البعد الإنساني القائم فيه، فيقف عند الطلل ويتأمله ويتصل به من خلال سؤاله الذي يستجيب للاستدلال، لكـن هذا السؤال عبثي: "فوقفت أسألها" ثم يستدرك الـشاعر مباشـرة في سـؤال العـارف اسـتحالة الإفضاء إلى نتيجة فيه، فلا جدوى من التوجه إلى تلـك الحجـارة الـصلبة الـتي لا تفـصح في تعبيرها، فمحاولة الوصل الجارية في هذا البيـت تـصطدم بقطـع بـاتر ونهـائي[3].وقـد أكـد الدكتور موسى ربابعة الجدوى من عبثية هذا السؤال فالشاعر ينتقل بـضمير المـتكلم (الأنـا) إلى الجماعة (نحن) فكأنّه ينقل الهمّ من الهم الذاتي إلى الهمّ الجماعي حتى تصبح العلاقة مـع الطلل جماعية"[4].

---

(1) عَفون: درسن. الحبس: موضع في ديار غطفان. المهارق: الصحف.

(2) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجيّة ، ص 220.

(3) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجيّة، ص 221.

(4) انظر، ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص24 .

وفي حديثه عن البنية الأسلوبية للمقدمة الطلليّة يبين سويدان أن أوّل عنصر تبدأ به المقدمة هو الطباق: (محلها ومقامها)، و(غولها ورجامها)، و(حلال وحرام)، و(جود، ورهام)، و(سارية وغاد). وتعبر هذه الطباقات عن تعميم وتكامل لا عن تضادٍ وتصارع[1].

أما البنية النحويّة لهذا المقطع فالفعل واضح وقويٌّ فيها، فالبيت الثالث منفصل عمّا قبله، وهو فصلٌ شكليّ لتواصل المعنى المعبر عن الخراب الذي حلّ بالمنازل، وهذا الفصل مغاير للفصل القائم في البيت الرابع، فالبيت الرابع يعبر عن الخصب الذي حلّ بالمكان، والفصل في البيت العاشر من نوع آخر جاء باستخدام فاء الاستئناف[2].

يسخّر سويدان كلّ ما بوسعه لتأكيد عمليتي الفصل والانقطاع اللتين قال بهما، حتى لجأ إلى الاستخدامات اللغويّة ليحقق نتيجة لما يبحث عنه. لكن هذا الفصل اللغوي ليس من الضروري أن يتناسب مع وجهة نظره.

يمثل المقطع الطللي صراعًا بين الوصل والقطع ، فالمكان بديل عن الجسد المفقود؛ مما يجعل الشوق يثور في نفس الشاعر، فيبدي الشاعر عظيم الحاجة إليه والرغبة فيه، ويقدم صورًا غير مباشرة للمرأة، من هنا يتشكل المكان، وكأنه جسد المرأة الغائب، فتأمله تعويضٌ عن التمعن والتأمل في جسد المرأة[3].

ويقف سويدان عند قصيدة لامرئ القيس يدحض بها ما اتهم به من كبر، وعجزٍ، فيقدم الدليل على العكس من ذلك بقوله[4]:

ألا عِمْ صَباحًا أيّها الطللُ البالي ... وهل يَعِمن مَن كانَ في العُصُر الخالي[5]

وهل يَعِمن إلا سعيدٌ مُخَلّدٌ ... قليلُ الهمومِ ما يَبِيتُ بأوجالِ[6]

---

(1) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجيّة، ص ص 249 ـ 250.

(2) انظر، المرجع السابق ص 257.

(3) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجيّة، ص 265.

(4) ديوان امرئ القيس، ص ص 27 ـ 28.

(5) يعمن : بمعنى ينعم. والبيت دعاء للطلل بالنعيم، والسلامة من الآفات.

(6) أوجال: ج وجل وهو الفزع.

وهـل يَعِمـنَ مَـن كـان أحـدثُ عَهْـدِه ... ثلاثـينَ شَـهْرًا في ثلاثـةِ أحْـوال[1]

ديـارٌ لـسلمى عافيـاتٌ بـذي خَـال ... ألحَّ عَلَيْهـا كـلُّ أسحـمَ هَطّـال[2]

وَتَحْـسِبُ سـلمى لا تـزالُ تـرى طـلاً ... من الـوحش أو بَيْـضًا بِمَيْثـاءَ مِحْـلال[3]

وَتَحْـسِبُ سَـلْمَى لا تـزالُ كَعَهْدِنـا ... بِـوادي الخُزامَـى أو علـى رَسٍّ أوعـال[4]

ليـالِّي سـلمى إذ تُريـك منـصّبًا ... وجيدًا كجيـد الـرئم لـيس بِمِعْطـال[5]

ألا زَعَمَـتْ بَـسْبَاسَةُ اليـوم أنني ... كبـرتُ وألا يحْـسنُ اللهـوَ أمثـالي[6]

يقدم امرؤ القيس في هذه المقدمة الطلليّة عكس ما اتهمته به بسباسة، لكـن لمَ جـاء الدليل على رجولته بهذا المقطع الطللي؟ يضم هذا القسم الأبيات التي تنطلق من التوجه إلى الطلل الخاص بسلمى؛ من أجل تذكر ماضيها. وتأتي مخاطبة الطلل مرتبطـة بـذلك الاتهـام الموجه للشاعر، فكأنها نوعٌ من البحث عن جوابٍ أو عـن مكـانٍ يلجـأ إليـه لـيرد التهمـة، ويثبتُ عكسها، فافتتاح النص بالدعاء للطلل يـدل علـى واقـعٍ يـسوده التهافـت والخـراب، ويتهدده الموت والزوال. والتمني هو الطريقة المثلى للتعامـل معـه فـالواقع سـلبيٌّ، والـشاعر يتطلّع إلى وضعٍ إيجابيّ يتناقض معه بقدر مـا يتنـاقض خـراب المكـان مـع النعـيم والرفاهـة المطلوبين له، فكأن هذا التناقض لا يغيب عن الشاعر. أما التوجه للطلل فيمثـل التوجـه إلى الذات، فالشاعر يجد في الدار الداثرة صورة عن نفسه المتهدمة الرثة، فالمكان مرآة تعكس لـه أوضاعه الداخلية المضعضعة[7].

---

(1) الأحوال: الأعوام.

(2) الأسحم: السحاب الأسود. الهطّال: المطر الدائم. يبين أن دوام المطر واستمراره أدى إلى العفاء.

(3) الطل: ولد الظبية والبقرة. الميثاء: مسيل الوادي. المحلال: الذي ينزل به كثيرًا.

(4) الرس: البئر. أوعال: هضبة.

(5) المنصّب: الثغر المستوى النبت. ليس بمعطال: لم يعطل من الحلي.

(6) بسباسة: امرأة عيرته بالكبر.

(7) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجيّة، ص ص 291 ـ 292.

ويركز سويدان على علاقة يقيمها الشاعر بين الأبيات كي تكون وحدة واحدة، عكس ما اتهمت به القصيدة العربيّة من تفكك، فأبيات هذا المقطع تقوم بالكشف والتوضيح، فكل بيت يضيف إلى سابقه ما يفسره ويجدده، فالنص يمضي نحو التبلور ويبدو اللجوء إلى الطلل تأملاً في ذات متهدمة كثيرة المتاعب والمخاوف. وامرؤ القيس يجري إلى هذا المكان؛ لينفي عن نفسه تلك التهمة[1]. ويرى سويدان أن الخطاب الطلليّ خطابٌ ذاتي"[2].

ويعترف المومني بقراءة سويدان للقصيدة الجاهلية، ويرى أنّها تستحق تقدير الصواب فيها، فيقول: "وهذا أصلٌ لا يمكن إلا أن نعترف باستقامته وأن نقدر صوابه بصرف النظر عن صحة ما يترتب عليه من نتائج أو ينبثق عنه من آراء..."[3]

وقدم الدكتور محمد غيث دراسته في محاولةٍ لاستدعاء ملامح النص وربطها بالفكر المعاصر، وقد شمل هذا التحليل العمل، ومبدعه، في مفهوم الدراما؛ ليصل إلى تفاعلات النص وتوتراته وعلاقاته الجدلية وجهاته الدلالية الأخرى[4]. ويرى غيث أنّ معلقة لبيد تمثل موقفًا يتمثل بالسؤال الآتي: هل يواجه الفرد الجاهلي العالم، ويحقق ذاته بوصفه موجودًا، منفردًا، مكتفيًا بنفسه؟ وقد قسم المعلقة قسمين: يتكوّن الأوّل من خمس وحداتٍ، ويتكون الثاني من وحدتين. فيرى غيث أنّ لبيد يتحدث عن تضامن عناصر الحياة وتناقضها في الوقت نفسه. فالمقابلة بين الفعل "عفت" و"تأبد" تشير إلى منابع روحيّةٍ للوعي الإنساني متمثلاً ذلك بوجود المكافئ والمماثل للإنسان وهو الحيوان، فما أن تنتهي حياة الإنسان حتى وتبدأ دورة الحياة عند الحيوان. وأنّ وجود الحيوان في الأطلال ليس هو الغاية فحسب، وإنما يمثل ذلك صراعًا خفيًا بينهما[5].

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص 293.

(2) انظر المرجع السابق، ص 295.

(3) المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999، ص 122.

(4) انظر، غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد دراسة تطبيقية، فصول، ع 2، مج 4، 1984ص 165.

(5) انظر، المرجع السابق، ص 167.

أما المكان فيرى غيث أنّ العفاء يشمله ويغطيه دون مراعاة له. فيشمل الحلول والإقامة، وقد استغلّ الشاعر حرف الفاء للعطف؛ لما له من قدرة في الكشف عن المعارض. وقد تدرج العفاء إلى أماكن الوجود المؤقت (محلها)، ثم يصل إلى أماكن الإقامة والقرار (مقامها). ويؤكد غيث أنّ هذه العملية عملية صراعٍ كلّي من صراعات الوجود، يفصح عنه الشاعر بكلّ أسًى ورهبة، محاولاً جمع وجوده، متكئًا بذلك على كلمة (منى) وهي كلمةٌ سحريّةٌ تضمن نجاته من الضياع تحت ركام الزمن، لكن الملاحظ أنّ منى ترتبط بالباء، وهي رمز لمقاومة الإنسان لطغيان الزمن[1].

ويرى الباحث أنّ سويدان أعطى (منى) قيمة طقوسيّة قداسيّة لا تبرير لها. فالكثير من الأماكن ذكرت في الأطلال، وكان هذا الذكر مجرد مكان اتصل به خيال الشاعر. فقد ذكر زهير في مقدماته الطلليّة الكثيرَ من الأماكنِ كقوله[2]:

دارٌ لأسماءَ بالغمرينِ ماثِلَةٌ ... كالوحيِ ليسَ بها مِن أهلِها أرِمُ[3]
فلا لُكانُ إلى وادي الغمارِ فلا ... شرقيُّ سلمى فلا فيدٌ فلا رهِمُ[4]

وقال امرؤ القيس[5]:

غشيتُ ديارَ الحيِّ بالبَكَراتِ ... فعارمَةٍ فبُرقةِ العِيَراتِ[6]
فغولٍ فحِلِّيتٍ فَنفءٍ فمَنْعِجٍ ... إلى عاقلٍ فالجُبِّ ذي الأَمَراتِ[7]

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 167ـ 168.

(2) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 101 ـ 102.

(3) الغمرين: اسم موضع.

(4) لكان، وفيد، ورهم: أسماء مواضع.

(5) ديوان امرئ القيس، ص 78.

(6) البكرات: جبيلات بطرق مكة. البرقة: أرض فيها حجارة ورمل. العيرات: مواضع الأعيار (ج عير: الحمار الوحشيّ).

(7) غول، وحليت، ونفء، ومنعج: أسماء مواضع.

وللمكانين غولها ورجامها قيمة يتمثل فيها الحمى (الملاذ) الذي تلجأ إليه الحياة؛ لتصدّ غارات الزمان والفناء، فهما مكانان تنكشف فيهما بعض قوى الحياة[1].

ولضمير الهاء دور في القصيدة حسبما يرى غيث فتردّده يحقق رغبة في خلود الأشياء، كما يأخذ مركزًا بالاهتمام من حيث تكوينه الحقيقي للقافية، أما التأنيث فلأنّ الشاعر قد انشغل بدواعي الخصب والنماء الذي ترمز إليه الأنوثة[2].

إنّ الخصوبة التي يتحدث عنها غيث تُلمس من خلال العنصر الأنوثيّ بدلالته الحقيقيّة. فقد أشار أبو ديب إلى أنّ غياب العنصر الذكوري يعني الخصب[3]، وهذه اللوحة يتوفر فيها العنصر الأنوثيّ ويغيب عنها الذكوري. أما ضمير الهاء فمن المؤكد أنّ الحاجة اللغويّة هي التي دعت الشاعر إلى استخدامه، بما أنّ السياق يتحدث عن مؤنث وليس مذكر.

ويركز غيث على الثنائيّات ذاتها التي ركّز عليها أبو ديب، ويعطيها عمقًا في الدلالة، فيرى أنّ لكل منها معنًى خاصًا، ولكلّ منها نمط في الاستعمال، ولتكرارها دلالة في نفس الشاعر حتى تصبح ضربًا من التعاويذ التي يستخدمها الشاعر هدفه بذلك تحقيق التأييد ، وكأنّ الشاعر يجعل هذه الأبنية الدلالية بديلة لأبنية الديار التي أتى عليها الزمان، وهذا الاستعمال يعبر عن موقف وجودي وفلسفي فهي بديل العزلة[4].

يرى غيث أنّ الألفاظ في معلقة لبيد تتفاعل مع بعضها، والعبارات كذلك. فثمة علاقة بين التعرية والكتابة، ولهذه العلاقة ثلاث وظائف:

1. أنّ الكتابة تهب الحياة سرّ البقاء وسحره.
2. أنّ الحياة اكتسبت الوجه الحيوانيّ فيريد الشاعر لها الوجه الإنساني.
3. أن تتحقق الحياة الجديدة في الوعي وتتماثل مع العلاقة اللغويّة، فتكون قادرة على تبادل الحوار الإنساني[5].

---

(1) انظر، غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد دراسة تطبيقية ، ص 168.

(2) انظر، غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد دراسة تطبيقية، ص ص 168 ـ 169

(3) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 60.

(4) انظر، غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد دراسة تطبيقية، ص 169.

(5) انظر، غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد دراسة تطبيقية ، ص 171.

وللزمان دور في الخواء والعفاء فهو الآلة التي تحمل نذيرًا بالعفاء، والهدم، والفناء. فبذلك يتمثل جدلٌ يقوم بين طرفين: الأول الإنسان، والثاني الزمان أو الإنسان. أما كلمتا الحلال والحرام فتمثلان نبوءة عن الحياة التي عاشتها الديار[1].

أما الطفولة فقد أشعت معاني الوداعة والسكينة، وحققت وفرة الحياة وكثرتها. وأنّ الحياة أصبحت تملأ فضاء الوادي والديار، ويتبدى ذلك من خلال لفظة (بالفضاء)، ويجعل الطفولة الحيوانية بديلة لجماعة بني الإنسان[2].

لقد جعل لبيد الأطلال مشكلة إنسانية فالديار رمز الوجود. أما الرحلة فهي منبع العفاء، وتحمل معنى الضياع، والعزلة، والموت، والفناء[3].

لقد جاءت دراسة غيث شكليّة؛ إذ افتقرت إلى الكثافة والعمق الأسلوبيّ. ورأى المومني أنّها دراسة لا تميل إلا قليلاً إلى المصطلحات والقواعد المنهجيّة[4].

ويعبر الشاعر عن جماعته من خلال أبعادٍ فنيّة وغير فنيّة، وقبليّة وطقسيّة. وطقس العبور عندها سمةٌ من سمات القصيدة العربيّة يجد المرء من خلاله الاندماج، ويتكون من ثلاثة أقسام[5]:

1. الفراق: وهو الانقطاع عن الجماعة.
2. الهامشيّة: وهي مرحلة انتقال يعيشها العابر بين المرحلتين، خارج المجتمع، ويسيطر على هذه المرحلة الغموض وعدم الاستقرار.
3. الاندماج في المجتمع وإعادة التجمع، ويمثلها الفخر القبليّ.

يأتي الغرض من هذه الدراسة تأكيد التوازي بين طقس العبور والقالب الثلاثي للقصيدة العربيّة. والوقفة الطلليّة هي مرحلة من هذه المراحل.

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص 172.
(2) انظر، المرجع السابق، ص 174.
(3) انظر، المرجع السابق، ص 177
(4) المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 127.
(5) انظر، المرجع السابق، ص ص 59 ـ 60 .

أما صورة الأطلال فلها أبعاد عند ستيتكيفتش تتمثل في كونها طرد من جنة الطفولة، والبراءة والطبيعة. كما تشير إلى البعد الاجتماعي البدوي، أي الانتقال من مكان لآخر بحثًا عن الماء. وتشير إلى بعدٍ حضاريّ وهو أن العرب كانوا يعيشون في بقايا حضارات عريقة منهارة[1].

لكن ما مدى العمق في قراءة ستيتكيفيتش للقصيدة العربية؟ يرى المومني أنّها قراءة جديدة لمعلقة لبيد، فكأنها تقدم النص بطريقة جديدة، ليس أمامنا إلا الإعجاب بها، فهي قراءة أفادت التحليل الأدبي. ويأخذ عليها المومني أنّها لا تقرأ من الأبيات إلا ما يتوافق مع قراءتها[2].

وهكذا، فقد جاءت دراسات البنيويين محصورة في عدد محدد من القصائد. حتى كاد أكثرهم يجتمعون على معلقتي لبيد، أو امرئ القيس. أما من حيث الرؤية العامّة فقد تمايزت آراؤهم في الأطلال.

فأبو ديب رأى أن للأطلال قيمةً في العمل الأدبيّ، وهي مكانٌ وزمان: مكانٌ يشتمل الزمان بصورةٍ مكانيّة، ويأتي ذكر المكان ليولّد حيويّة في المستوى الدلاليّ.

وريتا عوض ترى أن الأطلال فعلٌ طقسيٌّ سببه الرهبة والاحترام، والوقوف يرتبط بمأساة حضاريّة جماعيّة حوّلت الحياة المدنيّة إلى مجتمعٍ رعويّ.

والأطلال عند سامي سويدان لا تعدو أن تحمل رؤية القطع والوصل، ويمثل الخطاب الطلليّ عنده خطابًا ذاتيّاً، وفي الأطلال بديلٌ عن المرأة المفقودة.

ويرى الباحث أنّ ما قدمته ريتا عوض قد يكون أقرب إلى واقع الشاعر الجاهلي، لا سيّما أنّ الشاعر الجاهلي أثبت نفسه واقفًا أمام تلك الأطلال، بصورة الإنسان المتوجع لحال الديار.

---

(1) انظر، المومني، قاسم، في قراءة النص، ص ص 63 ـ 64.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 118.

أما الزمان فمحوره عند أبي ديب الزمن الماضي، والزمن الحاضر، وتبرز فاعلية الزمن عند أبي ديب بإطارٍ ضدّي، كما يربط الزمن باللغة؛ لما لها من قدرة على تجاوز الزمن الذي يتلاشى أمام لغة الاستسلام.

وتقسم ريتا عوض الزمن ثلاثة أقسامٍ: زمن الوقوف على الطلل، وزمن الذكرى، حين وجود الحبيبة، وزمن رحيل الحبيبة. وترى أنّه يحمل في ثناياه المنزل الذي يُعدّ رمزًا من رموز حضارة الإنسان التي أبدعها لمواجهة احتياجاته.

وتبرز فاعلية الزمن عند سويدان من خلال إعادته لصلة الشاعر بمن قطعهم.

وللتسمية دورٌ عند أبي ديب إذ أعطى كلّ قصيدة تسميّة تناسبها، مع أنّ هذه التسمية أرهقت سوزان ستيتكيفتش. أما ريتا عوض وسويدان فقد ابتعدا عن التسمية.

ويرى الباحث أنّ أبا ديب اتبع منهجًا لنفسه، استغلّ من خلاله تسمية القصائد؛ كي يلمس الاختصار في تحليله.

الفصل الثالث

التفسير والمناهج النّفسيّة والأنثروبولوجيّة

الفصل الثالث

التفسير والمناهج النّفسيّة والأنثروبولوجيّة

وهي التفاسير التي نظرت إلى المقدمة الطلليّة في ضوء علم النفس، والوجوديّة، والأنثروبولوجيا. فقد قُرئت المقدمة الطلليّة في ضوء ذلك تبعًا لرؤية المفسرين. فقد قاربها فالتر براونة مقاربة فلسفيّة ذات رؤية وجوديّة.

بدأ براونة بنقض رأي ابن قتيبة؛ لأنّه رجل يعيش بعيدًا عن البادية. وللتقارب المكانيّ أهمية في التحليل، فقد أشار إلى أهمية نظرة القريب والبعيد إلى النص المراد تحليله[1].

وتتمثل رؤيته الخاصة باعتقاده: أنّ موضوع النسيب الصميم هو الموضوع الذي حرك الإنسان في كلّ زمانٍ، وهو الموضوع الذي يردّه عن وعيه. والذي ينساه الإنسان من حين إلى حين وهو الموضوع الذي يسترجع فيه إنسان اليوم وزنه وأهميته. وهذا الموضوع هو اختبار القضاء والفناء والتناهي[2].

يرى أنّ النسيب يثبت نظرة الوجودية القائمة في الشعر الجاهليّ، فالإنسان الجاهلي قلق في حياته. ينتظر الفناء، وهذا ما عبر عنه الجاهليون في أشعارهم. وقد قدم لنا أبياتًا لعبيد ابن الأبرص[3]:

أقْفَرَ مِنْ أهْلِهِ مَلْحُوبُ	فالقُطْبِيَّاتُ فالذَّنُوبُ[4]
إن بَدّلَت أهْلَها وُحُوشًا	وَغَيَّرَت حَالَها الخُطُوبُ

---

(1) انظر، براونه، فالتر، الوجودية في الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، حزيران، 1963، ص ص 157، 158.

(2) المرجع السابق، ص 159.

(3) ديوان عبيد، ت. شارلز لايل، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط2، ص ص 5، 6.

(4) ملحوب، والقطبيات، والذنوب: أماكن.

أرضٌ ثوارَثهـــــا شُـــــعُوبٌ وَكُـــلُّ مَـــن حَلّهــا مَخــرُوبُ[1]
إمّـــا قَتَـــيلاً وإمّــا هالكًـــا والـــشَيْبُ شَـــيْنٌ لِمَـــن يَـــشيْبُ

ويقدم براونه أسئلةً عن هذه الأبيات : هل هذه الأبيات لشاعرٍ قديم؟ أو لأحد الشعراء الموجودين في وقتنا الحاضر؟ أما نعرف صوت هذه الصرخة في الشعر العصري حقيقة ؟ ويحمّل براونه الإشارات اللفظيّة التي استعملها عبيد دلالات تخوّف الإنسان من التناهي[2].

يبدو هدف براونه بإثبات قدم الوجودية فهي نظرة قديمة حديثة، نظر إليها الإنسان الجاهلي، وينظر إليها المحدثون في وقتنا الحاضر. وهذا الأمر ليس غريبًا فالإنسانُ إنسانٌ في كلّ مكانٍ وزمانٍ. وفكره واحدٌ كذلك. فما يلاحظه المحدث اليومَ قد لاحظه السابقون. وما لاحظه الجاهلي يستطيع ملاحظته المحدثون.

وقد لاقى رأي براونه ردود فعل متباينة بين مؤيد ورافضٍ، فقد أظهر الدكتورعز الدين إسماعيل في مقالة بعنوان: "النسيب في مقدمة القصيدة الجاهليّة في ضوء التفسير النفسي" اتفاقًا في النظرة الوجوديّة التي قالها براونه. وقد اتهم عزّ الدين إسماعيل بنسخ آراء فالتر براونه[3].

وأكد الدكتور عاطف درابسة أنّ قراءة براونه أهمّ قراءة مفيدة لمقدمة النسيب[4].أما يوسف اليوسف فقد أنكر قراءة براونه، مبينًا أن رأي براونه يحمل سلبياتٍ كونه يتعامل مع الشاعر الجاهلي كما لو كان مسلوخًا عن بيئته الاجتماعيّة، وأنّ الشاعر يقيم علاقته مع الوجود كميتافيزيقيا، مع أنّ الشاعر يقيم علاقته مع الوجود كحضارة تشرطها الطبيعة.

---

(1) مخروب: ذهب ماله.

(2) انظر، براونه، فالتر، الوجودية في الجاهلية، ص 159.

(3) انظر، اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط 4، 1985، ص 129.

(4) انظر، درابسة، عاطف، مشكلات التأويل في ظاهرة النسيب، مجلة بيادر، العدد الثالث والأربعون، ابها، جمادى الأولى 1425 هـ ، ص 12.

وسبب آخر يضيفه لنقض رأي براونه وهو أنّ أبيات عبيد لا تمثل أنموذجًا لكل مطالع القصائد[1].

ويرى الباحث أهمية آراء براونه؛ لأنها أضاءت زاويةً مهمّةً في التحليل الأدبي للشعر الجاهلي. فالعديد من الشعراء الجاهليين أشاروا إلى الفناء في أشعارهم من خلال الألفاظ التي تدل على العفاء والزوال ـ لا سيّما إذا ربطنا هذه الألفاظ بواقع الشعراء ـ .

أما ما ذهب إليه الدكتور يوسف اليوسف بأن أبيات عبيد لا تمثل أنموذجًا لكل مطالع القصائد . فلا بدَّ من الإشارة إلى أنّ براونه لم يقدم عبيدًا أنموذجًا على الحصر وإنما على سبيل المثال، كما يفعل أي مفسر في عمله. وكثيرة هي المطالع التي تشير إلى العفاء والزوال فقال المرقش الأكبر[2]:

هـل بالـديارِ أنْ تُجيـبَ صَـمَمْ	لـو كـانَ رَسْـمٌ ناطِقًـا كلّـم
الـدارُ قَفْـرٌ والرُّسُـومُ كَمـا	رقَّـشَ في ظَهْـرِ الأديـمِ قَلَـم[3]

وقال امرؤ القيس[4]:

لِمَـنِ الـدِّيارُ عَفَـوْنَ بـالحَبسِ	دَرَسَـتْ وَتَحْـسَبُ عَهْـدَها أمْـس[5]

وتحمل آراء يوسف اليوسف نظرة وجودية ، فيرى أنّ الموقف الطللي توليف اندغامي للحظاتٍ ثلاثة: التهدم الحضاري، والقمع الجنسيّ، وقحل الطبيعة[6].ويمثل الموقف

(1) انظر، اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ص 126 ـ 128 .

(2) ديوان المرقشين، ص 67.

(3) رقش: زين، الأديم: الجلد.

(4) ديوان امرئ القيس، ص 243.

(5) عفون: درسن. الحبس: مكان. عهدها: عهدك بها.

(6) انظر، اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص 140.

الموقف الطللي ترجمة لا شعوريّة للرغبة في التخلص من موقف حضاري متهدم والتحول إلى مرحلة حضارية أرقى، فالوقوف على الأطلال يوحي بولادة ثورة[1].

ويرى الباحث أنّ هذا التفسير فيه خروج عن صلب الواقع، فمع أنّ الإسلام قد عقب هذه المراحل الزمنية، لكن لا علاقة بين هذا التغير الفكري الديني والوقوف على الأطلال. خاصة أنّه لم يرد في الشعر الجاهليّ أيُّ إشارات إلى هذا التغيّر قبل مجيء الإسلام.

وتلتئم اللحظات الثلاث؛ ليقوم بينها تجادل تمثيلي يذوّب ويصهر كلّ واحدة بالأخرى؛ فتندغم مشكّلةً تركيبةً كليّة واحدةً. ففي الموقف الطللي يظهر احتجاج الشاعر عن القيام بفعل جنسي، فيبدو احتجاج الشاعر على حجة يستقيها من واقعه مؤداها أنّ القهر الجنسيّ لا يشبه إلا قهر الطبيعة للحضارة، وأنّ نهاية العرق كنهاية الطلل. ويمثل الوقوف على الطلل إشارة إلى خراب مدمر بفعل الحباس المطر، وقلته. ويأتي هذا القحل ليكون علة للقمع الجنسي، والانهدام الحضاري. فالشاعر ينظر إلى القمع الواقع على المجتمع الجاهلي بوصفه تدميرًا وإعدامًا للموجود، فالشاعر يحمل مبدأ الانطفاء على أنّه الموت لا الحياة، لذلك مثّل الطلل انهزام الحركة أمام السكون. ويربط ذلك بالنواح الذي يبديه الشاعر خلال وقفته الطلليّة. فالوقوف على الطلل رفض مبطنٌ للقهر الموجه ضد اللبيدو[2].وقد تناول يوسف اليوسف العديد من المقدمات الطلليّة في تحليله، منها مقدمة معلقة زهير[3]:

أمن أمّ أوفى دمنة لم تكلّم	بحومانة الدّراج فالمتثلّم
ودارٌ لها بالرقمتين كأنّها	مراجيع وشمٍ في نواشر معصم
بها العين والأرآم يمشين خلفة	وأطلاؤها ينهضن من كلّ مجثم
وقفت بها من بعد عشرين حجةً	فلأيًا عرفت الدار بعد توهّم
أثافي سفعًا في معرّس مرجل	ونؤيًا كجذم الحوض لم يتثلّم
فلما عرفت الدار قلت لربعها	ألا عم صباحًا أيها الربع واسلم

(1) انظر، المرجع السابق، ص 19.

(2) انظر، اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ص 140 ـ 147.

(3) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 9 ـ 10 .

يقيم يوسف اليوسف تحليله للكشف عن صلات بين خمس مفردات: "مراجيع"، "خلفة"، "أطلاء"، "صباحًا"، "واسلم". وقد اختار هذه المفردات كونها تحمل ردود الفعل الذاتي عن الواقع الموضوعي، فهي الأكثر جدلية في النص حسبما يرى يوسف اليوسف. فيظهر الشاعر مصدومًا في البيت الأوّل مما آلت إليه آثار أم أوفى. وفي هذا التساؤل أحدث زهير هزة في نفس القارئ، ليؤكد الفجائعية على الواقع. والأطلال سواء أكانت خيالية أم واقعية، فقد اختارها الشاعر ليعممها أو يركبها في تعميم. ولم يقدم طللاً واحدًا بل استخدم كلمة ديار، وذكر أسماء أماكن متعددة، كحومانة الدراج، والمتثلم، والرقمتان؛ لتخدم هذه الوقائعية. ويحمل تحديد المكان تشبثًا بالمنهار كي يستديم. وفي لفظة "مراجيع"تعبيرٌ واضح عن الرغبة في التجديد وإعادة الحضور، وتجدد لفظة خلفة الرغبة في التجديد مرة أخرى، من خلال صورة الحيوانات الكبيرة المصحوبة بصغارها، فضلاً عن قدرتها في خلق حركة عجيبة في الصورة. وهذا يدل على أنّ النص الطللي هنا جماع علاقات أو ترابطات قائمة بين الألفاظ المتجادلة والحاملة مدلولاتٍ ما. ويؤكد ذلك التعاقب الوارد في البيت الثالث الذي يجمع بين جيلين من الحيوانات، يتوارثان الحياة والتواصل التواجدي، فالحيوانات ماثلة ومعها أطلاؤها[1].

ويقدم في البيت الرابع العنصر الزمني بوصفه قوة تدمير، ويشير البيت إلى الاندثار، فالأطلال أصبحت في صورتين صورة واضحة كما في البيت الثاني وصورة غامضة في البيت الرابع. فالطلل شيء لا يعرف إلا بعد "لأيٍ"، وهذا يؤكد واقعة التهدم. ويحمل البيت الخامس قوة البرهة الصاعقة المرعبة. وتأتي لفظة "واسلم" لتعبر عن نزعة الاستمرار والتوالد، وبديل مباشر وصريح عن الانهدام[2].

ويرى الباحث أنّ ثمة اتفاقاً بين يوسف اليوسف وبراونة، إذ ينظر كلاهما إلى النص الأدبي وعلاقته بوجود الإنسان (الشاعر)، فقد أشار كلاهما إلى الوجود والفناء، وهذا حال

(1) انظر، اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ص 148 ـ 153.
(2) انظر، المرجع السابق، ص ص 154 ـ 156.

يمر به كل إنسان وتمر به كلّ حضارة. والنصوص الشعريّة الجاهلية تنقل لنا ثقافة أبنائها، التي عبروا من خلالها عن قلقهم حول موضوع الفناء.

ويحمل التحليل النفسي منحًى فلسفيّاً، وهو تحليلٌ يعنى بدراسة النص الأدبي (الشعري، والنثري) على أنّه وثيقةٌ نفسيّة تهدي المحلّلَ إلى علاجِ الشاعرِ بوصفه إنسانًا مريضًا، أو عصابيّاً، أو مصابًا بعقدةٍ نفسيّةٍ. فيهتم الباحثون بتحليل شخصية الشاعر من خلال إبداعه الشعريّ دون اهتمامٍ بالعمل الإبداعي نفسه. فبهذا التحليل يهتم المحلل بالأسلوب والمقصود به شخصية الشاعر نفسه[1].

يتبيّن أن التركيز على شخصية الشاعر، ونفسيته، وتفكيره، ولذته في الإبداع هو هدف التحليل النفسي؛ لأن النفس تصنع الأدب، ويمثل هذا الاتجاه: عز الدين إسماعيل الذي أكد أنّ ثمة علاقة بين الأدب والنفس، وهذه العلاقة بحاجة إلى شرح. فهي علاقة دائريّة: فالأدب يصنع النفس كما تصنع النفس الأدب. والأدب يتعمق في حقائق الحياة ليضيء النفس، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة، وهذه العلاقة قديمة نظر فيها الإنسان وراح يتأملها؛ ليستكشفَ أسرارها[2].

والواقع هو انعكاس نفسيٌّ لما يختلج في داخل الشاعر، وتحليل الجانب النفسيّ مهمّ في فهم الواقع المُترجَم عن نفسيّة القائل. والشعر هو شعور أو ترجمة للشعور.

ولدراسة الأدب دراسة نفسيّة هدفٌ يكمنُ في استضاءة الحاضر بالماضي من أجل إدراك الحقيقة الحاضرة من جهة، وحسن فهم الماضي في ضوء هذه الحقيقة من جهة أخرى؛ لأن علم النفس يمتلك قدرةً على تفسير بعض الجوانب التي ظلت غامضة في الماضي[3].

لقد وقفَ إسماعيل على حاجة الأدب للنفس، وحاجة النفس للأدب، ورأى أنّ هناك حقيقة نستطيع التوصّل إليها إذا درسنا النصوص الأدبية ـ ولا سيّما القديمة ـ دراسة نفسيّة.

---

(1) انظر، غزوان، عناد، دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدلاوي، بغداد، العراق، 2006، ص 11.

(2) انظر، إسماعيل، عزّ الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الفجالة، ط 4، ص 5.

(3) انظر، إسماعيل، عزّ الدين، التفسير النفسي للأدب ، ص 14.

ويقرر محمد خلف الله أحمد أنّ الأدب يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنفس؛ لأن الأدب أروع ما تنتج نفس الإنسان، ولأنّه وليد الشخصية الإنسانيّة، والمعبر الرئيس عما تنطوي عليه النفس من شعورٍ وإحساسٍ إلى جانب كونه صلةً بين إنسانٍ وإنسانٍ[1].

وبدأ الدكتور عز الدين إسماعيل رأيه في المقدمة الطلليّة بنقض رأي ابن قتيبة، حتى أوصله إلى درجة عدم الصحة، لكنّه يعلل لابن قتيبة عدم امتلاكه الأدوات النقديّة التي يمتلكها النقاد اليوم، على الرغم من قربه زمنياً من ذلك الشعر[2].

والنسيب هو الجزء الذاتي في القصيدة يعبر الشاعر من خلاله عن موقفه من الحياة، والكون. فالحياة تنطوي على عناصر خفيّة أحسّها الشاعر إحساسًا مبهمًا وقدر موقفه منها. وتشكل الأطلال إلى جانب المحبوبة جانبين متناقضين هما الفناء، والحياة، واجتماع هذين النقيضين وارتباطهما ليس إلا تأكيدًا لإحساس الشاعر بالتناقض الخارجي أو الداخلي (الباطني) وهذا تناقض وجودي في واقع الحياة[3].

قال زهير[4]:

لمن الديار غَشيتَها بالفَدْفَدِ؟ ... كالوَحْيِ فِي حَجَرِ المَسيلِ المُخْلِدِ[5]

دارٌ لسلمى إذْ هُمُ لكَ جيرةٌ ... وإخالُ أنْ قَد أخْلَفَتْنِي مَوْعِدِي

إذ تستبيكَ بجيدِ آدمَ عاقِدٍ ... يقرُو طُلُوحَ الأنعَمَينِ، فَثَهْمَدِ[6]

---

(1) انظر، أحمد، محمد خلف الله، من الوجهة النفسيّة في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربيّة، مصر، 1970، ط 2، ص21.

(2) انظر، إسماعيل، عزّ الدين، روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة ، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1972، ص ص 12 ، 13.

(3) انظر، إسماعيل، عزّ الدين، روح العصر ، ص ص 17 ـ 20 .

(4) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص 229.

(5) الفدفد: الأرض المرتفعة فيها صلابة، وحجارة. الحجر المسيل: الحجر الذي يكون في مجرى الماء. المخلد: المقيم الثابت.

(6) تستبيك: تسبي قلبك. الأدم: الظبي الأبيض. العاقد: الذي يلوي عنقه. الطلح: شجر. الأنعمان، وثهمد: موضعان.

إنّ الناظر إلى أبيات زهير كما يرى إسماعيل يجد أنّ ذكـر الـديار يمثـل الفنـاء، فقـد أشار الشاعر إلى عدم معرفة الديار لتغيّر ملامحها، وإن كانت تحمـل صـفات الظهـور. فهـي الكتاب الذي خُط. وتبقى السمة العامة على الديار وهي الخـواء والفنـاء الـذي يُعـد رمـزًا للطلل الذي وقف عليه الجاهليون. وإلى جانب ذلك تظهر ديـار للمحبوبـة، والمحبوبـة تمثـل الحياة. فقد اجتمع الطرفان (الفناء، والحياة)، فثمة علاقـة بينهمـا، وهـذه العلاقـة تـشير إلى التناقض الذي يشعر به المجتمع ويظهره لنا الشاعر الذي يمثل لسان القبيلة.

وَذِكْرُ المَوتِ والحياةِ دائمٌ ومـستمرٌ؛ لأنهمـا شـغلا الـشعراء في قطـع النـسيب مـن أشعارهم، والإنسان يجمع بين الموت والحياة، لكن الشعور بالحياة فيه وضـوح، أمـا الـشعور بالموت ففيه غموض، وإبهامٌ، فالإنسان يشخص الأشياء المحببة إلى نفسه[1].

ويرى الباحث مطابقة هذه النظرة للشعر الجاهلي، فقد أكد إسماعيـل أنّ الأطـلال تمثل الموت والمحبوبة تمثل الحياة. وفي الشعر الجاهلي اقترنت المحبوبة بالأطلال.

لقد انطلق إسماعيل في آرائه النفسية ضمن حديثه عن الطلل من آراء فرويد بـالنظر إلى الصراع في نفوس الناس الدائر بين "إيروس" إله الحياة، و"ثاناوس" إله الموت. أي بـين حـب الحياة وغريزة الموت، فتوصل إلى أنّ هناك رموزًا توصلنا إلى الحيـاة أو المـوت، والوقـوف في الطلل رمزٌ من رموز الحياة. وإن كان للأطلال علاقة بالنفس الإنسانية فهي انعكاس لصراعٍ أبدي في نفس الإنسان[2].

ويعقب الدكتور عاطف درابسة علـى الـدكتور عـزّ الـدين إسماعيـل أنّـه وظّـف السيكولوجيا الفرويدية، وقد أهمل جانب التنامي وهذا يثير مشكلة من مـشاكل التأويـل في فهم مقدمة النسيب، في إطار منهج التحليل النفسي وسبب هذه المشكلة أنّ إسماعيـل علـل مقدمة القصيدة بمعزل عن القصيدة[3].

---

(1) انظر، إسماعيل، عزّ الدين، روح العصر، ص 20.

(2) انظر، إسماعيل، عزّ الدين، روح العصر، ص ص 20 ـ 22 .

(3) انظر، درابسة، عاطف، مشكلات التأويل في ظاهرة النسيب، ص 17.

ويرى الباحث أن الدكتور عزّ الدين إسماعيل أكد صدق التحليل الفرويدي ومطابقته لما عبر عنه الجاهليون منذ قرون عديدة، فقد أدرك الجاهلي حقيقة أن: الموت يبدأ منذ الوجود (الحياة) [1].

وفي تفسيره وقف على مقدمة الحارث بن حلّزة اليشكريّ التي قال فيها[2]:

آذَنَتْنـــا بِبَيْنِـــها أَسْمـــاءُ	رُبَّ ثـاوٍ يُمَلُّ منه الثَّواءُ[3]
بَعْدَ عَهْدٍ لنا بِبُرْقَةِ شَمّا	ءَ فأدنى دِيارِهَا الخَلْصَاءُ[4]
فالمُحَيّاةُ فالصِّفَاحُ فأعْنَا	قُ فِتَاقٍ فَعَاذِبٌ فالْوفَاءُ[5]
فَرِياضُ القَطا فَأَوْدِيةُ الشُّرْ	بُبِ فالشُّعْبَتَانِ فالأَبْلاءُ[6]
أرى مَن عَهِدتُ فيها فأبكي لا الـ	يَوْمَ دَلْهًا وَمَا يُحِيرُ البُكَاءُ[7]

يعبر الحارث في أبياته عن حالة نفسيّة: "فالحارث في هذه الأبيات يحدّثنا عن خطر يلوح مهددًا لأمنه النفسي ورضاه، وهو فراق محبوبته أسماء يعد عهد طويل من الاستمتاع بالقرب منها، والتنقل معها من منطقة إلى أخرى. وإنّ هذه الأماكن التي كانت تعجّ من قبل بالحياة هي نفسها التي شهدت غرام الشاعر وحبّه"[8].

ويرى الباحث أنّ الألفاظ التي استخدمها الحارث تحمل أبعادًا نفسيّة، من مثل: آذنتنا، والبين، فآذنتنا من الجذر (أذن) بمعنى طلب الأذن بالمغادرة ويحمل هذا المعنى

---

(1) انظر، إسماعيل، عزّ الدين، روح العصر، ص 24.

(2) ديوان الحارث بن حلّزة، ت. إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1991، ص ص 19، 20.

(3) الإيذان: الإعلام. البين: الفراق. الثواء: الإقامة.

(4) العهد: اللقاء. برقة شماء والخلصاء: موضعان.

(5) المحياة، والصفاح، وأعناق فتاق، وعاذب، والوفاء: مواضع.

(6) رياض القطا، وأودية الشربب، والشعبتان، والأبلاء: مواضع.

(7) الدله: ذهاب العقل. يحير: من حار حورًا : رجع.

(8) إسماعيل، عزّ الدين، روح العصر، ص 23.

دلالة الفراق والبعد. حتى أنّ المواضع التي ذكرت تحمل بعدًا نفسيًّا كالخَلْصَاء، وأعناق فتاق، وعاذب، ورياض القطا، والأبلاء.

وفي حديثه عن العلاقة بين الحب والحياة قرر أنّها علاقة متلازمة في نفس الإنسان منذ وقتٍ مبكرٍ، وهذا حفظ وغريزة. إذ فيه حفظ للذات وغريزةٌ لحفظ النوع الإنسانيّ. فمعنى الحب هنا ضمان لحياة الإنسان على الأرض. ويقابل ذلك التهديد المباشر للحب الذي أعلنته أسماء وهو الفراق. وهذا التهديد متصل بروح الحارث. وتساعد البيئة أسماء ففيها خواء وعفاء وهجر. فروح الشاعر كحال الديار تعاني الجدب[1].

يظهر إسماعيل وبمنهجيّة نفسية الأثر النفسي الذي أثر على الشاعر بعد الرحيل، ويركز على جانب الحب وأثره على النفس. فالهجر والترك يولدان أثرًا سلبيّاً عانى منه الحارث وانعكس هذا الأثر في رسمه للديار.

لقد جاءت آراء إسماعيل في تحليله الأدبي حاملة جوانب نفسيّة يطمح الشاعر في إظهارها والتعبير عنها باستخدام وسائلَ عدّةٍ، فحقيقة المكان النفسيّة تؤكد أنّ الصفات الموضوعيّة للمكان ليست إلا وسيلةً قياسيّة تسهل التعامل بين الناس في حياتهم اليوميّة[2].

وهكذا، فقد اقتصر الدكتور إسماعيل في رأيه النفسي على إثبات صراعٍ يدور في نفس الشاعر، ويتمثل هذا الصراع بين الحياة والموت، موظفًا المكان الذي يعتبر الركيزة الأساسيّة في تذكر المحبوبة. فيرى الباحث أنّ هذا الموقفَ موقفٌ صائبٌ وإن كان يخلو من النظر إلى الجانب الإيجابي في نفس الشاعر.

أما الدكتور محمد النويهي فيرى أنّ الشاعر هو واحدٌ من الأشخاصِ الذين يُعْنَوْنَ بالتأمل في أنفسهم، وينكمشون فيها ويهتمون بتدبر ما فيها من خوالجَ، وإحساساتٍ، وعواطفَ، وفي العادة لا ينجحون في حياتهم العمليّة لأنّه يصعب عليهم التوفيق بين أنفسهم والمجتمع؛ مما يجعل لهم علوّ منزلةٍ في التاريخ الإنساني، لأن الشاعر عندما يعجز عن التلاؤم مع المجتمع يجعل نفسه ملائمًا للمجتمع بأعماله وأشعاره[3].

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص 23.

(2) انظر، إسماعيل، عزّ الدين، التفسير النفسي للأدب، ص 59.

(3) النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، بيروت، لبنان، 1969، ط 2، ص ص 279، 280.

والشاعر الجاهلي واحد من الشعراء الذين يشملهم حكم النويهي، ففي الوقفة الطلليّة انكمشوا في أنفسهم ونظروا فيها وتأملوا. ومع الأخذ بهذا الرأي لكن لا نستطيع أن ننفي حاجة الشاعر للتعبير عن واقعه كما مرّ في التفسير الواقعي.

قال المرقش الأكبر[1]:

هَلْ تَعْرِفُ الدارَ عَفَا رَسْمُها	إلا الأثافيُّ ومَبْنَى الخِيَم
أعْرِفُها دارًا لأسماءَ فالـ	ـدمعُ عَلى الخدّين سَحٌّ سَجَم[2]
أمْسَتْ خَلاءً بَعْدَ سُكّانِها	مُقْفِرةً ما إن بها من إرم[3]
إلا من العين ترعّى بها	كالفارسيّين مشَوا في الكُمَم[4]
بعد جميعٍ قد أراهم بها	لهم قِبابٌ وعليهم نَعَم

لقد تدبر المرقّش في هذه الأطلال، وجعل نفسه تغور في جوانب الديار كي تتعرفها، وتتعرف ملامحها التي غابت عنه. ونفس الشاعر في هذه اللحظة حزينة، وعيونه تسحّ الدموع هلعًا على ما آلت إليه الديار من خراب بعد الرحيل الذي قد يكون مشؤومًا. لقد صوّر الشاعرُ نفسه في حالةٍ حزينةٍ، وهذه الحالة تماثل حال الديار المقفرة.

لقد أعاد الدكتور النويهي الوقوف على الأطلال إلى البداية الأولى للقصيدة العربيّة، ففي معرض حديثه عن النسيب بيّن أنّه عبارةٌ عن لازمةٍ تفتتحُ بها القصائد، فتتكرّر فيه تجربة الفراق على درجة تثير الملل عند القارئ. ويعلّل هذا التكرار إلى كون ذلك النسيب انعكاسًا صادقًا لطبيعة ذلك المجتمع[5].

---

(1) ديوان المرقشين، ص 73.

(2) السح: الصبا. سجم: السائل.

(3) من إرم: من أحد.

(4) الكمم: القلانس. شبه العين بالفرس.

(5) انظر، النويهي، محمد، الشعر الجاهلي" منهج في دراسته وتقويمه" ، الدار القوميّة، القاهرة، مصر، ج1 ، ص 149.

يتضح للباحث أنّ التأثير النفسي للأدب، أو لنقل العلاقة بين الأدب والنفس قد وصلت إلى القارئ ذاته حسبما يرى النويهي. فالملل حالة نفسيّة شعورية تنتاب القارئ عند قراءة النسيب الذي كثُر تكراره في الشعر العربي القديم.

ويعيد الدكتور النويهي الوقوف على الطلل في الصورة الآتية: إنّ التنقل الدائم وراء الماء والكلأ هو النمط السائد على أبناء البادية، وإن كان بعضهم يعيش في حضر. ولندرة الماء في الصحراء؛ كثيرًا ما يحدث أن تشترك قبيلتان بماءٍ، وكلأ واحدٍ؛ فتنشأ بذلك الصداقاتُ والعلاقاتُ بين القبيلتين، ومن ذلك العلاقات الغراميّة بين أبناء القبيلتين، وكثيرًا ما تنتهي هذه العلاقات بعدم الزواج تبعًا للتقليد السائد في الزواج بأبناء القبيلة الواحدة، وتبقى العلاقة بين القبيلتين حتى تقلّ المياه، فتضطر إحداهما للرحيل، وتبقى الأخرى وما إن تنفد المياه فتغادر الأخرى. ثم تدعو الحاجة الشعوريّة الشاعر العودة إلى الديار لرؤية المعشوقة، فيجد القبيلة قد غادرت، وهنا تبدأ اللحظة الطلليّة فيحزن الشاعر، ويتذكر، ويقف ويستوقف[1].

ويرى الباحث صواب هذا الردّ للوقفة الطللية، فالحاجة للمحبوبة هي الداعي المثير للعودة إلى الديار، والنظر إلى المحبوبة التي كانت بعيدةَ المنال عن يد الشاعر. فكيف الحال عند مجيئه وعدم لقائه إياها وأهلها؟ ستضطرم نفس الشاعر ويثور الشوق في نفسه، وتسيطر عليه عواطف الشجوِ.

وللوقوف أثر نفسيٌّ على نفس الشاعر، فعند وقوفه يحسّ بالحنين القويّ إلى الماضي، فيبكي ما ألمّ به، حتى أنّ بعض الشعراء يجد في الأطلال مثارًا للتعجب، ويرغم بعض الشعراءِ أنفسهم على ترك الأحزان والأفكار السوداء والعودة إلى الحياة[2].

فالطلل عند الدكتور محمد النويهي عاملٌ من عوامل الحنين، ودافع من دوافع الشوق في نفس الشاعر الجاهلي، يعبر عنها بقصيدته، ضمن لوحة مفردة، وهي لوحة الطلل التي لها وقع خاص فهي أوّل ما يقابل السامع، وأوّل ما يحرك مشاعره ويثيرها.

---

(1) انظر، المرجع السابق النويهي، محمد، الشعر الجاهليّ "منهج في دراسته وتقويمه"، ص ص 149 ـ 151.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 151.

قال المرقش الأكبر[1]:

أَمِنْ آلِ أسماءَ الطلولُ الدوارسُ	يُخطِّطُ فيها الطيرُ، قَفْرٌ بسابس[2]
ذكرتُ بها أسماءَ لَوْ أنْ وَلْيُها	قريبٌ ولكنْ حبستني الحوابسُ[3]
ومنزلِ ضَنكٍ لا أريدُ مبيتَه	كأنّي به من شِدّةِ الرَّوْعِ آنِسُ[4]
لِتُبصرَ عَيْني إن رأتني مَكَانَهَا	وفي النَّفْسِ إنْ خُلَّى الطَّريقُ الكَوَادِسُ[5]

وقف المرقش على أطلال محبوبته "أسماء" مبينًا أنّ هذه الأطلال قد عفت وتغيّرت، وأصبحت مأوًى ومرتعًا للحيوانات، والطيور. ثم يشير إلى الذكرى التي عاشها مع المحبوبة، وهذا هو الخيط النفسي الأول الذي لجأ إليه الشاعر، ثم يشير الشاعر إلى ذهابها وهجرها الديار، إذ هجرتها منذ زمنٍ بعيدٍ. والهجر يحمل دلالة نفسيّة؛ إذ يولّد التضجر في نفس المهجور. فالشاعر يمثل أحد الطرفين وهو المهجور.

وتشتدّ الأزمة النفسيّة السلبيّة على نفس المرقش، فيرى الديار ضنكى رغم وسعها وانبساطها ـ ومن المؤكد أنّه لم يشر إلى ضنك المكان إلا لضنك الحالة النفسيّة التي تنتابه ـ ومع هذا الحزن إلا إنّه مؤمل في رؤية المحبوبة، ونفسه تائقة لذلك.

جاءت المقدمة السابقة حاملةً رغبةً في الإفصاح عمّا في نفس المرقش، من حزنٍ، وهمٍّ، إلى جانب رغبةٍ في لقاء أسماءَ. وهكذا، وكأنَّ الوقوفَ على الأطلال من أهمّ الحالات الشعوريّة التي يريد الشاعر الجاهليّ الإفصاح عنه.

وقد جعل الدكتور عناد غزوان الطلل رمزًا نفسيّاً لألم يحسّ به الشاعر. فالوقوف على الأطلالِ والبكاءُ عليها، والتحسّرُ على الذكرياتِ الماضيةِ، والبحثُ عن آثارِ الديارِ،

---

(1) ديوان المرقشين، ص ص 55 ، 56.

(2) الدوارس: ج دارس: وهو المكان إذا عفا. يخطط: ترعى. البسابس: القفر الخالية.

(3) وليها: ذهابها، وهربها.

(4) الضنك: الضيق والشدة. الروع: الخوف: آنس: ذو أنس.

(5) الكوادس:ج كادس وهي ما يتطير به مثل الفال.

والمنازل، والرسوم هي رموز لتجربة الألم التي يجد فيها الشاعر راحةً، ولذّةً نفسيتين يطمئن إليهما في التعبير عن بعض مشاعره الحبيسة[1].فقد قال امرؤ القيس[2]:

وإنّ شفائي عبرَةٌ مُهراقة فهل عند رسمٍ دارس من مُعول

حسبما يرى الدكتور غزوان فإنّ البكاء شفاءٌ للشاعر في تجربة حبّه؛ فلأن الحبّ ارتبط بالمطالع الغزليّة التي لها صلةٌ بالواقع الاجتماعيّ. مما جعل شعر الغزل يرتبط بواقع أحداث عصر الشاعر، فخرجت تلك التجربة التي تحمل الألم والحرمان إلى التعبير عن هموم الشاعر وطموحاته، وتأملاته فيما يجري حوله من أحداثٍ. وقال زهير[3]:

هاجَ الفؤادَ معارفُ الرسمِ قَفرٌ بِذي الهَضَبَاتِ كالوَشْمِ[4]
تَعتادُهُ عِينٌ، مُلمّعةٌ تُزجي جآذرَها، مع الأُدْمِ[5]
في القَفْرِ يَعْطِفُها أَقَبٌ، تَرَى نُسفًا، بليتَيْهِ، مِن الكَدْمِ[6]

يظهر زهير مشدودًا للمكان باللفظة الأولى من هذه المقدمة، ويمثل هذا الشدّ دافعًا حسيّاً ضمن مشاعر الحبّ لا الكره إلا إنّ الشاعر عبّر عنه بحالة حزينة، فبيّن أنّ رؤيته للأطلال والديارِ أثارت فؤاده. فصوّر الديار كالوشم في المعصم. وصوّرها مرتعًا للحيوانات. وصورة الحيوانات صورة معبرة عن حالة نفسيّة فبيّن أنّها تعتادُ المكان.

ويمثّل الوقوف على الأطلال مظهرًا من مظاهر الشخصيّة الفردية النابعة من إيمانه المطلق، وحقه الفطريّ بحريته الشخصيّة[7].

---

(1) انظر، غزوان، عناد، المرثاة الغزليّة في الشعر العربي، مطبعة الزهراء، بغداد، العراق، 1974، ص 2.
(2) ديوان امرئ القيس، ص 9 .
(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 272.
(4) معارف: العلامات المعروفة. قفر: الخالي. ذو الهضبات: موضع فيه جبال.
(5) تعتاده: تألفه. عين: ج عيناء. ملمعة: بها لمع تخالف سائر لونها. تزجي: تسوق برفق.
(6) يعطفها: يثني ويغلبها إلى المرعى. الأقب: العير الضامر الخاصرتين. النسف: آثار عضاض الحمير. الليت: صفحة العنق. الكدم: العض.
(7) انظر، غزوان، عناد، المرثاة الغزليّة في الشعر العربي، ص ص 6 ، 7.

لقد قيّد الدكتور غزوان المطالع الطلليّة بالحزن. ويرى الباحث أنّه لا يستطيع الاطمئنان إلى هذا الرأي؛ لأنّه من غير الممكن اعتبار جميع المقدمات الطلليّة تذكرًا لحالاتٍ مؤلمةٍ وحزينةٍ عاشها الشاعر.

وإن كان الدكتور غزوان قيّد المطالع الطلليّة بالحزن والألم فإنّ عبد الرزاق خشروم يرى أنّ الشاعر يلوّن الأطلال بلون القصيدة وأنّها تتصلّ بالطلل اتصالاً وثيقًا، من خلال خيطٍ خفيٍّ. وهذا الخيطُ يشدّ أجزاءَ القصيدة بعضها إلى بعضٍ: "إن تجربة الطلل لم تكن مستقلة عن القصيدة، لقد كان هناك خيطٌ خفيٌ يشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، وهذا الخيط قد يختلف من قصيدة لأخرى ولكنه موجود ... وإن موضوع القصيدة هو الذي يلون الطلل بلونه ... فنقول: إن الهرب من الواقع والذات إلى الماضي من خلال الطلل يتلوّن تبعًا للحالة التي يحياها الشاعر والتي يريد من خلالها أن يصبغ قصيدته بلونها"[1].

وقد جعل خشروم الوقوف على الطلل تذكّر للماضي: "يقف الشاعر الجاهليّ بالطلل، ويصف حالته الراهنة، والتغير الذي حلّ به. وغايته من هذا تذكّر الماضي، ومقارنته بالحاضر، ويبدو الماضي أغنى، أو هكذا يتخيل المرء، فالأطلال توقظ في الشاعر ذكرياتٍ ماضيةً تحتوي على السعادةِ، ولهذا يقارن الشاعر الجاهليّ الماضي السعيد بالحاضر القاسي المحزن"[2].

يمثل الطلل لحظتين الأولى ماضية يتذكرها الشاعر، والثانية حاضرة ، وهما صورتان متناقضتان، فالأولى معبرة عن السعادة، والثانية قاسية محزنة.

والوقوفُ على الطللِ والحديثُ عنه يخلّف غربةً، وتمثّل هذه الغربة انفصالاً عن الواقع الحاضر، واتحادًا بالماضي البعيد: "وأوّل ما يتحدّث عنه الشاعر رسوم الديار، والحديث عن الرسوم له دلالة عميقة، فهذا التفصيل والتدقيق، والحديث المطوّل، إنّما يعني أن الشاعر يحاول أن يتحدّ بكلّ دقيقةٍ من دقائق الماضي، وأن يتصلّ بكلّ شيءٍ فيه".

---

(1) خشروم، عبد الرزاق، الغربة في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1982، ص 245.

(2) المرجع السابق، ص 243.

ويرى الباحث أنّ رأي خشروم أسلم وأقوى من رأي غزوان، فقد قيّد غزوانُ المطالعَ الطلليّةَ بالحزن، بينما جعَلَها الآخرُ مَعْبَرًا إلى الحزنِ أو الفرح (الحب). ووقف عند مقدمات طلليّة، منها: مقدمة ربيعة بن مقروم[1]:

أمِـن آلِ هِنْـدٍ عَرَفْـتُ الرُسُـوما	بِجُمْـرانَ قفـرًا أبَـتْ أنْ تَرِيمـا
تَخَـالُ معارفَهـا بَعـدَما	أتَتْ سـنتان عليهـا الوُشُومـا
وَقَفْـتُ أسـائِلُها نـاقتي	ومـا أنـا أمْ سُـؤالِي الرُسُومـا
وذكّرَنـي العَهْـدُ أيّـامُها	فَهَـاجَ التَـذكّرُ قَلْبًـا سَقِيـمًا
ففاضَـتْ دُمُـوعِي فَنَهْنَهْتُهَـا	علـى لَحْيَتِـي وَرِدَائِـي سُـجُوما[2]

وقف الشاعر على أطلال الديار يسائلها، وتذكّر أيامها الماضية، فهاج قلبه السقيم، فبكى بكاءً مرّاً. فاللجوء إلى الطلل وبكاؤه يداوي القلب الحزين[3].

وقد يلجأ الشاعر إلى الأطلال ليعبر عن الحب، فليست قيمتها كونها أحجارًا وبقايا ديارٍ، وإنّما لما فيها من ذكرى هام الفؤاد بها، قال لقيط بن يعمر الإيادي[4]:

يـا دارَ عمـرةَ مـن محتلّهـا الجرعـا	هاجت لي الهمَّ والأحزانَ والوَجَعَا[5]
تامت فـؤادي بـذات الجـزع خِرْعَبَـةٌ	مرّت تريد بـذات العذبـة البِيَعَـا[6]

---

(1) ديوان المفضليّات، ص 355.

(2) فنهنهتا: كففتها. سجم: يسجم: إذا صبّ.

(3) انظر، خشروم، عبد الرزاق، الغربة في الشعر الجاهلي، ص 246.

(4) ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، ت: عبد المعين خان، دار الأمانة، لبنان، 1971، ص 37.

(5) الجرعا: رمل يرتفع وسطه.

(6) تامت: ضللّت. ذات الجزع: منثنى الوادي. خرعبة: امرأة.

فالوقوف هنا، مثير لأحزان الشاعر وهمومه، لكنه في الآن نفسه مسرٌّ عنه الهموم، ومريحٌ لنفسه. ومن المقدمات الطلليّة التي تظهر خلالها الفرحة في نفس قائلها، أبيات زهير في مدح هرم ابن سنان[1]:

قِفْ بالدّيارِ التي لَم يَعْفُهَا القِدَمُ	بَلَى، وَغَيَّرَها الأرواحُ والدِّيَمُ
لا الدارُ غَيَّرَها بَعْدي الأنيسُ، ولا	بالدار، لَو كَلَّمتْ ذا حاجةٍ صَمَمُ[2]
دارٌ لأسماءَ بالغَمْرَيْنِ ماثلةٌ	كالوَحيِ لَيْس بها من أهلها أَرِمُ[3]
وَقَد أراها حديثًا غيرَ مُقويةٍ	السِّرُّ منها فَوَادِي الجَفْر، فالهِدَمُ[4]

لقد جاءت هذه اللوحة ضمن موضوع المدح، والمدح يخلو من الحزن. فلا بدّ من نفسيّة فرحة يتمثّلها الشاعر كي يستطيع التعبير عن صفات الممدوح. وقد بُدئت القصيدة بلوحةٍ طلليّة. وقد استهلها بنفي العَفَاء ـ وإن كان قد استدرك بالإشارة إليه في عجز البيت الأول ـ فالصورة العامة لهذه الأطلال صورة البقاء والخلود على حالها، وليس من أحد سكن الديار بعده. ونتساءل هل باستطاعتنا اعتبار نفي العفاء مقارن لنفي الحزن عن الشاعر؟

ويقرّر الدكتور محمود الجادر أنّ المدلول النفسي اتجاهٌ يُتوصل إليه في دراسة بنية القصيدة المكتملة، رغم اختفائها وراء أنماط تشكيلها المتباينة[5]. ويمثل الطلل إلى جانب النسيب والظعن لوحةً ظلّ الظرفُ البيئي والاجتماعي يمدّها بالتفاصيلِ اليوميّة التي يلتقي عليها الشاعر والمتلقي، لكنّها تمتلك قدرةً متميزة تجعلها منفذًا تعبيريًا لحديث النفس في

---

[1] ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 100 ، 101.

[2] لا الدار غَيَّرها الأنيس: لم ينزلها بعدي أنيس. ولا بالدار لو كلمت ذا حاجة صمم: ليس بها صمم عن تحيتي.

[3] الغمرين: مواضع. الماثلة: المنتصبة. أرم: أحد.

[4] مقوية: خالية. السر، والجفر، والهدم: مواضع.

[5] انظر، الجادر، محمود، مدخل إلى بنية القصيدة العربيّة قبل الإسلام، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد 6، العدد 2، 1988، ص 55.

تأملها للماضي وأحلامها الضائعة؛ لأنّ أحلام الماضي غدت حرمانًا تجترّ له النفس وتمتلك مشاعرها عليه. ويعدّ الماضي مرحلةً انقضت من حياة الإنسان لا يملك ردّها ولا بعثها من جديد؛ مما يجعل الشاعر ينتزع نفسه من عالم الذكريات ليواجه الواقع، وإطلالة الشاعر على الماضي أرضية مشتركة بين الشعراء القدماء الذين مالوا إلى المقدمات الطلليّة[1].

لقد ركّز الجادر على العلاقة بين الشاعر والبيئة، ولم يغفل الماضي ودوره على نفس الشاعر عند الوقوف على الأطلال.

ويؤكد الجادر أنّ المقدمة الطلليّة مهيأة لاستقبال الزخم النفسي الذي تتطلبه التجربة الآتية، التي سيتضمنها المحور الموضوعي من القصيدة. ففي مقدمة معلقة امرئ القيس يرى أنّه استطاع خلالها إيداع ملامح تجربته الموضوعيّة، فبدت أطلال المحبوبة كأطلال مملكة كندة المنهارة، وأنّ بكاءه على الأطلال يمثل بكاءه على مملكته الزائلة، أما الرفيقان فهما قبيلتا كندة وحمير قد دعاهما لتبكيا معه، فالبكاء يُستثار بمؤثر يقع خارج الذات[2].

لقد وقف الجادر عند حاجة الشاعر النفسيّة إلى البكاء، واستطاع أن يوفق بين الرموز التي ساقها امرؤ القيس وواقعه المرير. لكن ليس بوسع الباحث إقرار ما ذهب إليه من أنّ البكاء يمثل بكاء المملكة وأن الصاحبين هما قبيلتا كندة وحمير.

ومن منظور أنثروبولوجي حاولت الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش تفسير المقدمة تفسيرًا فلسفيًا، وقد اعتمدت على آراء الأنثروبولوجي (فن جنب). وحاولت إثبات أنّ قالب القصيدة ليس قيدًا شكليًا. وعرّفت طقس العبور بأنّه: الطقوس التي تعبر عن انتقال شخص أو مجموعة أشخاص من مكانة اجتماعيّة معينة إلى مكانة أخرى. وهذه المكانة تتم عند نقطة معينة من الحياة وتتغير في نقطة أخرى[3].

وتضع الأطلال ضمن إطار مرحلة ينتقل من خلالها الشاعر إلى مرحلة أخرى، ونظرت في معلقة لبيد[4]:

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 59، 60.

(2) انظر، المرجع السابق، ص ص 61، 62.

(3) انظر، ستيتكيفيتش، سوزان، القصيدة العربيّة وطقس العبور، ص 58.

(4) ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، ص ص 135، 136.

عَفَـــت الديــــارُ محلُّها فمُقامُهـــا ... بِمِنًــى تأبّــدَ غَوْلُهـــا فَرِجَـــامُها[1]

فَمــدَافعُ الرّيــانِ عُــــريَ رَسْمُهـــا ... خَلقًا كما ضَـمِنَ الـوُحيَّ سَـلامُها[2]

دِمَـــنٌ تَجَـرّمَ بَعْـــدَ عَهْـدِ أنيـسِها ... حِجَـــجٌ خَلـونَ حَلالُهـا وحَرَامُهـا[3]

يمثل عفاء الأطلال وتأبد الديار، وقطع الأسباب، ومضي الزمان، وانقطاع الشاعر عن مرحلة سابقة. ويعبر عن تقهقر الحضارة أمام القوى الطبيعية[4].

وتحمل الأطلال أبعادًا منها: الإشارة إلى الطرد من جنة الطفولة والبداوة، والطبيعة، وتشير إلى البعد الاجتماعي المناخي البدوي، وهو ضرورة الانتقال من مكان لآخر بحثًا عن الماء والمرعى. وثمة بعدٌ حضاريّ يتمثل في أنّ العرب كانوا يعيشون في بقايا حضارات عريقة منهارةٌ آثارها، فتشير الأطلال إلى عصر ذهبي. وأكدت الدكتورة ستيتكيفيتش أن الوقوف يمثل مرحلة انتقالية زاهرة[5].أما البكاء فتعتبر أنّه رمز للجدب. وحب الفلفل مظهر حضاريّ يعبر إليه البدوي[6].

أرى أنّ آراء الدكتورة ستيتكيفيتش صائبة من الوجهة الانثروبولوجية؛ لأنّ تهدّم الأطلال يتوافق مع اعتبار أنّها طرد للمرء من جنة الطفولة. ورأيها في أنّ البكاء رمز للجدب يتوافق مع الحال العام للوضع البيئي للمجتمع الجاهلي آنذاك.

وينفي الدكتور مصطفى ناصف اعتبار الأطلال انعكاسًا مباشرًا لفكرة البداوة؛ كون العرب قومٌ رحّلٌ تعتمد حياتهم على الانتقال فيرحلون ويتركون وراءهم الذكريات[7].فهي فنّ أو ضرب من الطقوس التي يؤديها المجتمع، كما أنها ليست نتيجة عقل أو حالة ذاتيّة فهناك قدر من المشاعر والأفكار التي يسهم في بنائها كلّ شاعر كبير، فالأطلال تنبع من التزام

(1) مُقام: ما طال الإقامة به. منى: موضع غير منى الحرم. غول ورجام: موضعان.

(2) مدافع: أماكن يندفع عنها الماء، الريان: اسم جبل. الوحي: الكتابة. سلامها: الحجارة.

(3) التجرم: الانقطاع.

(4) انظر، ستيتكيفيتش، سوزان، القصيدة العربيّة وطقس العبور، ص 62.

(5) انظر، المرجع السابق، ص ص 63، 64.

(6) انظر، المرجع السابق، ص 73.

(7) انظر، ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، 1981، ط 2، ص 48.

جماعي. وهذا الالتزام عائد إلى ارتباط الشاعر بحاجات المجتمع العليا، فالوقوف على الأطلال يثير التأمل في معنى الانتماء[1].

ويرى الباحث صحة اعتبار الأطلال التزام جماعي عند ناصف، وعدم صحة رأيه بعدم اعتبارها ناتجة عن عقل ذاتي. فكثيرًا ما وقف الشعراء عند الأطلال لحاجات شخصيّة... ولا ننسى كثرتها في الشعر الجاهلي. فهل نردّ كثرة المقدمات الطلليّة إلى حاجات جماعيّة عامة في تلك المجتمعات. وفي الوقت نفسه رأى بعض النقاد أن الأطلال مرتبطة بالترحل والانتقال ثم العودة لرؤية المعشوقة[2].وهذا الأمر ليس إلزامًا جماعيًا.

والأطلال لا تخدم الفرد فحسب، وإنما تخدم المجتمع. فالمشاعر والأفكار التي تحملها الأطلال تفوق الفردَ ونزواتِه الخاصةَ[3]. ويمثل الماضي بداية الانطلاق للشاعر الجاهليّ، فلا يتحدث الشاعر ولا يخاطب الماضي إلا ببعث الماضي الذي يمثّل الذكرى في نفس الشاعر. والذي يثير الذكرى الديار نفسُها فالأماكن التي ذُكرت في المقدمات الطلليّة تنبض بروعة الذكرى، وكأنّ الشاعر مشغولٌ بأن يستوعب هذه الأماكن في شعره. ففي قول امرئ القيس[4]:

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنها حبّ فلفل

فالشاعر يستوقفنا عند فكرة الحبّ، ويعبّر عن فكرة شعوريّة في إثبات حياةٍ جديدة[5].

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص 53.

(2) انظر، النويهي، محمد، الشعر الجاهليّ منهج في دراسته وتقويمه، ص 149.

(3) انظر، ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 5.

(4) ديوان امرئ القيس، ص 8 .

(5) انظر، ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص 55.

ويرى الباحث صواب رأي الشاعر، فدخول وحومل عند امرئ القيس، وبرقة ثهمد وحزّان الشريف عند طرفة، وقنا الحجر ورامة عند زهير ... كلها أماكنُ تثير أشواق الشعراء، وترتبط ارتباطًا مباشرًا بحياتهم.

أمّا في كتاب ناصف (صوت الشاعر القديم) فإنّه يبدو وكأنّه مناقضًا رأيه هذا، فعلى الرغم من الدلالة التي تقدمها الأطلال إلا إنّها تحمل التباسًا على الحياة الجاهليّة. فامرؤ القيس بعبارته: "قفا نبك" قدّم غموضًا يحتاج إلى جهد لحلّه، فالمجتمع بحاجة إلى تنبه ويقظةٍ. والتوقف عند ناصف كالدرّة التي يبحث عنها الغواص، وهي مطلبٌ حيويٌّ[1].

ثمة علاقة تجمع بين الحركة والتوقف. أما النداء الذي يصدره الشاعر فيمثل دعوةً إصلاحيّة، فامرؤ القيس ببكائه وصياحه يمثل دعوةً إصلاحيّة للمجتمع الذي يعيش فيه فالبكاء مرتبط بالوقوف على الديار. وهذا البكاء مرتبط بإدراك الشاعر أنّ البكاء وسيلة للفهم. ويمثل البكاء هنا الانتقال من طورٍ إلى طور[2].

ويرى الباحث ضعف هذا الرأي؛ لأنّ ناصف يرى الوقوف وقوفًا إصلاحيًّا، وينفي عنه الوقوف المادي الملموس. لأنّ المرات التي وقف فيها الشاعر في شعره كثيرة، فكم سيتخيل نفسه واقفا؟! كما يمثل الوقوف والبكاء ضعفًا، أما الحركة والصمود والتحدي فهي قوة. وكيف نفسر انتقال هذا الأمر وشيوعه بين الشعراء إن لم يكن حقيقةً؟! إلى جانب الوصف الدقيق الذي قدمه الشعراء للديار التي وقفوا فيها.

---

(1) انظر، ناصف، مصطفى، صوت الشاعر القديم، الهيئة المصريّة للكتاب، 1992، ص 11.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 12.

الفصل الرابع

التفسير الأسطوري

الفصل الرابع

التفسير الأسطوري

وهو التفسير الذي يدرس النص الأدبي من خلال فهمه للأسطورة على أنّه حدث واقعي أو خيالي مرتبط بزمانٍ ومكان ومعبر عن فكرةٍ دينيّة، أو أخلاقيّة، أو فكريّة... ويعتمد هذا التفسير على الصورة كثيراً؛ لأنّ الأسطورة مرتبطةٌ بعمق الخيال الذي قد يصل في بعض الأحيان إلى مستوى الوهم، أو المستحيل. وقد تطوّر هذا العلم في ضوء تطور علم الأساطير (الميثولوجيا) [1].

وينقل لنا محمد عجينة مفهوم الأسطورة حسب الموسوعة العالميّة الفرنسيّة: "الأسطورة حكاية تقليديّة تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسيّة حاضرًا، وبصفة عامة إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقعه من العالم. فالأسطورة تثبّت الأعمال الطقوسيّة ذات الدلالة وتخبرنا عندما يتلاشى بعدها التفسيري (Etiologique) بما لها من مغزًى استكشافي وتتجلى من خلال وظيفتها الرمزيّة أي في ما لها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته"[2].

فالمفهوم السابق يوضّح البعد الديني والقدسي لما في أذهان الإنسان من مقدسات. وهذا الجانب يرتبط ارتباطًا وثيقًا بآداب الأمم، وثقافاتهم.

وقد أكد الدكتورغزوان أنّ الشعر الجاهلي مليء بالأساطير العربية المحضة المتوارثة عند العرب الأوائل، أو عند الشعوب الأخرى التي كانت متعايشة مع العرب، أو متجاورة معها منذ أقدم العصور[3]. وتلتقي الأسطورة والشعر؛ لأنّ الشعر والأسطورة ينشآن من

(1) انظر، غزوان، عناد، دراسات في الشعر الجاهلي، ص ص 20، 21.

(2) عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994، ص 72، نقلاً عن بول ريكور، الموسوعة الفرنسيّة، ج 9، ص 263.

(3) انظر، غزوان، عناد، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 21.

الحاجة الإنسانيّة، وفي كليهما انتصار للخيال على الواقع، أو تجاوز للواقـع المخيـف إلى بنـاء واقع متوائم مع النفس البشريّة وآمالها المشرقة[1].

ويقرر الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذا التفسير نبع من حقيقتين: الأولى: لغويّة، متمثلـة في أنّ لغـة الـشعر الجـاهلي قديمـة موغلـة في القـدم، ومليئـة بالإشـارات الدينيّـة الأسطوريّة. والثانيّة: أنّ الشعر الجـاهلي الـذي بـين أيـدينا يحتـوي علـى كـثير مـن الـصور التشبيهيّة والاستعاريّة التي لا تستجيب لتفسيرات البلاغيين[2].

وقد درس بعض الباحثين العرب الأسطورة في الشعر الجاهلي وفق المناهج الأدبيّة، متناولين المقدمة الطلليّة في تفسيرهم؛ وذلك لما تحمله المقدمة الطلليّة من قيمة فنيّة وفكريّة في ذلك الشعر، ومن هؤلاء: نصرت عبد الرحمن:

يؤكد الدكتور نصرت عبد الرحمن بدايةً أنّ الشعر الجاهلي لـيس بواضـحٍ ومـا هـو بساذجٍ، وأنّ دراسته في ضوء الدين من أكثرها صعوبةً، وأشدّها عسرًا؛ لأنّ الحياة الدينيّـة في العصر الجاهليّ غامضةٌ[3].

وقد درس الدكتور نصرت عبد الرحمن الأطلال ضـمن الدراسـة الرمزيّـة للتفـسير الأسطوري، فرأى أنّ المرأة هي العنصر الرئيس في الأطلال إذ تكاد لا تخلو من ذكرها مقدمة طلليّة في الشعر الجاهليّ، أما صورتها في المقدمـة الطلليّـة فتمثـل الرحيـل الـذي يـؤدي إلى الإقفار. فبذلك يجعل عبدُ الرحمن المرأةَ رمزًا من رموز الخصوبة، والنماء. وبعد رحيل المـرأة تبقـى الـديار عـامرةٌ بـالآرام، والبقـر، والنعـام، إلى جانـب النباتـات، كمـا يظهـر عنـد الشعراء[4].قال زهير: [5]

---

[1] انظر، الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، مصر، 1996، ص 83.

[2] انظر، عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة، مكتبة الشباب، مصر، ص ص 196، 197.

[3] انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنيّة في الشعرالجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، 1976، ص 105.

[4] انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنيّة في الشعرالجاهلي في ضوء النقد الحديث ، ص ص 123ـ 125.

[5] ديوان ابن أبي سلمى، زهير، ص 9.

بهـا العـين والآرام يمـشين خلفـة   وأطلاؤهـا ينهـضن مـن كـلّ مجـثم

بعد رحيل المحبوبة، أصبح المكانُ مقفرًا من الإنس، وعامرًا بالحيوانـات، والنباتـات. ويحدد نصرت عبد الرحمن ذلك؛ ليصل إلى العنصر الرئيس في الطلل ـ وهـي الـشمس الـتي رمز إليها بالمرأة ـ.

فالشمس هي سيّدة الطلل؛ لأنهـا في رحلـة دائمـة تغيـب وتطلـع صـباحًا ومـساءً، وتنتقل من منزلتها الكونيّة مكونةً الفصول الأربعة، والحرّ والقرّ. وهذا الرحيل يسبب البكاء والعويل الذي يظهر في المقدمات الطلليّـة، لكنّـه يبـدو وكأنـه بكـاءٌ علـى المحبوبـة ـ المـرأة ـ والواقع أنّها ليست امرأةً حقيقيّة وإنما رمز للشمس التي عبدها الجاهليونَ وقدسوها[1].

وكثيرًا ما ترد أسماء النساء في الطلل، وقد قدّم نصرت عبـد الـرحمن دلالات لكـل اسمٍ من هذه الأسماء، فوجد أنّ أسماء النساء المصدّرة "بأم" كأم أوفى، وأم معبد... هي رموز لسيدة الحكمة. واسم ليلى هو اسم صنمٍ معهود للجـاهليين ويـشبه هـذا الاسـم ديانـا ربـة الصيد عند الرومان. أما سلمى فهي رمز للحبّ العذري والعفة، وأميمة رمز لـلأم الحانيـة، وترمز خولة إلى سيدة الزرع. وختام ما ذكر هرة التي ترمز إلى اللهو[2].

لم يقدم نصرت عبد الرحمن هذه التفاسير للأسماء إلا بعد أن قام بدراسـة نـصوص لمقدمات طلليّة. ووقف من خلال هذه النصوص علـى مناسـباتها، وربـط بـين العديـد مـن النصوص؛ كي يصل إلى تفسير علمي سليم.

ويقررالدكتور نصرت عبد الرحمن قضية مهمة وهي أنّ المعني من الطلل هو الشاعر نفسه، إذ لا يهتم من أيّ مكانٍ قدم، ولا كيف وصل. فكل ما يظهر أنّه مصدومٌ بالطلل، وقد أيّد رأيه بأنّ الشاعر عند وقوفه على الطلل لا يتحدث بضمير الغائب، وإنّما يـتكلّمُ بـضمير المتكلّم[3].

---

(1) انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنيّة في الشعرالجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ص 126، 127.

(2) انظر، المرجع السابق، ص ص 146 ـ 154.

(3) انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، ص 158.

وقد أعطى للزمن أهمية بالغة، فقد استفاد منه الشعراء، وأقاموا منه علاقة، فقال أبو دواد الإيادي[1]:

أَوْحَشَتْ مِنْ سُروبِ القَلْبِ تِعارُ	فأَروَمٌ فشابةٌ فالستارُ
بَعْدَما كانَ سِرْبُ قَوْمِي حِينًا	لَهُم النَخلُ كلُّها والبِحَارُ
رُبّما الجَامِلُ المؤبَّلُ فيهم	وعناجيجُ بينهنَّ المهارُ
ورِجَالٌ منَ الأقارِبِ بانُوا	مِن حذاق هُم الرُؤوسُ الخِيارُ
وجَوادٌ جَمّ النَدى وضَروبٌ	برقاقِ الظُبَات فيه صَعَارُ

يرى الدكتور نصرت عبد الرحمن أنّ الشاعر في الوقوف على الطلل أقام علاقة دم بينه وبين من كانوا في المكان، وربط بين ماضيه وماضيهم. فبهذا الربط تحدّث عن الوجود الإنساني. ورأى أنّ أبا دواد في أبياته ربط العمل بالإنسان. ويمثل الماضي هنا ماضي إنسان له نخيل يتعهده بالنماء، وماضي إنسانٍ له سفنٌ يركب بها البحر ... كلّ هذه الرموز تشير إلى أنسان عمل ويعمل[2].

وهكذا، فقد رأى الدكتور نصرت عبد الرحمن أنّ المرأة عنصر رئيس في الوقفة الطللية، وهذا العنصر رمز للشمس التي تمثل سيدة الطلل. وما إن تغيب هذه الشمس ـ أو المرأة ـ إلا ويبدأ العفاء والإقفار، وثمة رموزٌ للخصب تبقى كالرموز الحيوانيّة والنباتيّة. أما الزمن فهو رمز للزمن الماضي الذي عاشه الراحلون ويرتبط من خلاله بهم الشاعر.

وينطلق الدكتور أحمد زكي في تأكيد الأصول الميثولوجية للمقدمة الطلليّة. فيرى أنّ المقدمة الطلليّة بما تشتمل عليه من وصفٍ للظعن، أو الناقة... ليست إلا تقليدًا شعريًا له أصولٌ ميثولوجيّة، فهي ليست تعبيرًا عن واقع يفترض أنّ الجاهليين كلّهم عاشوا في خيام، وأنفقوا أيامها في الرحلة والقنص والحرب[3].

---

(1) ديوان أبي دواد نقلا عن كتاب نصرت عبد الرحمن ص 161.
(2) انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنيّة في الشعرالجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ص 161، 162.
(3) انظر، زكي، أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر القديم، فصول، مج (3)، ع (3)، أبريل، 1981، ص ص 122، 123.

يبدو أنّ الدكتور زكي ينفي فكرة البداوة عن جميع الشعراء الذين وقفوا على الأطلال، لأنّه يرى أنّ الوقوف عبارة عن تقليد شعري قام به الجاهليّون.

ويتساءل الدكتور زكي هل هذه الرحلة التي تقوم بها المرأة هي رحلة وراء الكلأ بعد إقفار الديار؟ وإذا كانت كذلك لِمَ الزينة التي تظهر على النساء؟ ولِمَ الحلي والوشم؟ أهكذا يُستقبل الخراب والدمار والفراق؟ إنّ زكي يطرح هذه التساؤلات؛ ليؤكد لنا أنّ هذه الرحلة تمثل رحلة الشمس فيقول: 'إن صحّ أن تلك رحلة واقع ـ وفيها ما فيها من إشارات إلى استمرار حياة يمثلها وجود العين والآرام وأطلاؤها حيث كان منزل الحبيبة ـ فكم يكون صعبًا أن نتصوّر امرأة جميلة تسافر عن حبيبها فرحةً وهو في حزنه يتغنى بفرحتها؟ إلا أن يكون البديل: أنّ هذه رحلة الشمس نفسها يوميًّا منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم'[1].

قال سلامة بن جندل[2]:

هَاجَ المَنَازِلُ رِحْلَةَ المُشْتَاقِ ... دِمَنٌ وآياتٌ لَبِثْنَ بَواقِي[3]

لَبِسَ الرَوامِسُ والجَدِيدُ بلاهما ... فتُرِكْنَ مِثْلَ المُهرقِ الأخلاقِ[4]

للحَارِثيّةِ قَبْلَ أنْ تنأى النّوى ... بِهِم، وإذْ هِيَ لا تريدُ فِراقِي[5]

ومَجَرُّ سَارِيَةٍ تَجُرُّ ذُيُولَها ... نُوسَ النعامِ تُناط بالأعْناقِ[6]

مِصْرِيّةٍ نَكْبَاءَ أعْرَض شيمُها ... بأشابةٍ فَزَرُودِ فالأفلاقِ[7]

---

(1) المرجع السابق، ص 133.

(2) ديوان سلامة ابن جندل، ت: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص ص 132 ـ 133.

(3) هاج: تحرك واضطرب. دمن: ج دمنة: آثار الناس وما سوّدوا. آيات: علامات.

(4) الروامس: الرياح التي تأتي بالتراب فتدفن به كلّ شيء. الجديد: الدهر. المهرق: الصحيفة.

(5) تنأى: تبعد. النوى: النية.

(6) سارية: سحابة تأتي ليلاً. غادية: تأتي بالغداة. رائحة: تأتي عشيًا.نوس: تحرك الشيء متدليًا. ذيولها: مآخيرها. تناط: تعلق.

(7) مصريّة: جاءت من مصر. نكباء: منحرفة. شيمها: مطرها. أشابة، وزرود، والأفلاق: مواضع.

هَتَكَتْ عَلى عوذِ النّعاجِ بُيوتها ... فَيَقَعْنَ للرُكْباتِ والأوْرَاق[1]

فترى مَذَانِبَ كلُّ مِدفَعِ تِلعةٍ ... عجلت سَواقيها مِن الإتآق[2]

فكأنّ مدفعَ سَيْلِ كلّ دَمِيثةٍ ... يُعْلَى بِذي هُدُبٍ مِن الأعْلاق[3]

مِنْ نَسْجِ بُصْرَى والمَدائِنِ نُشّرت ... للبيعِ يَومَ تَحَضُّرِ الأسْواق

فَوَقَفْتُ فِيها ناقتي فَتَحَنَّنتْ ... لِهوى الرواحِ تَتُوقُ كُلُّ مَتاق[4]

حتى إذا هي لم تُبِنْ لمِسائلٍ ... وسَعت رياحُ الصيْفِ بالأصياق[5]

أرْسَلْتُ هَوْجاءَ النَجاءِ كأنّها ... إذْ هُمُ أسْفَلَ حَشْوِها بِنفاق[6]

يقدم سلامة بن جندل صورةً للأطلال وأثرها على الشاعر. فقد هيّجته الأطلال ومنظرها الذي لم يبقَ منه إلا القليل؛ حتى أصبح الشاعرُ حزينًا لهذا المنظر. وقد ساعد الزمن على تغيّر معالم الديار التي أقفرت بعد رحيل المحبوبة. مع إشارة الشاعر إلى عدم رغبتها بفراقه. وهذا يؤكد ما جاء به نصرت عبد الرحمن وأحمد زكي، وإبراهيم عبد الرحمن من أنّ الرحلة تمثل رحلة الشمس. فالشمس ترحل طائعةً لفعل كوني قدره الله ـ عزّ وجل ـ والمرأة هنا ترحل مجبرةً لعرفٍ قبلي يقوم به الأهل تلبيةً لما تفرضه عليهم الطبيعة.

ثم يقوم الشاعر بوصف هذه الديار وما آلت إليه، فقد جاءتها السحب في مختلف الأوقات صباحًا ومساءً، وقدمت من كلّ مكان. وجعل السحب بصورة النعام التي تمثل رمزًا من رموز الخصب في المقدمات الطلليّة. وقد غطّت هذه المياه فامتلأت مسايل الماءِ.

---

(1) هتكت: دخلت عليهن. عوذ: الحديثة النتاج. النعاج: ج نعجة وهي الأنثى من البقر الوحشي. الأروق: ج روق وهي القرون.

(2) المذانب: ج مذنب وهي مجاري الماء. التلعة: مسيل مرتفع إلى بطن الوادي. الإتآق: الامتلاء. عجلت: جاءت بالماء سريعًا.

(3) دميثة: أرض سهلة لينة. هُدُب: خمل الثوب. الأعلاق: متاع الرحل وما علّق عليه.

(4) تحننت: من الحنين. تتوق: تشتاق.

(5) الأصياق: ج صيق وهو الغبار.

(6) النجاء: السرعة. حشوها: وبرها. نفاق: ذهاب.

أما صورة الطلل عندما غطته السيول فتبدو جميلة فشبهها الشاعر بالنسيج البصري الذي قُدم للبيع، وهذا الطلل متعلّق بالمحبوبة، وقد ذكر أحمد زكي أنّ المحبوبة ترحل بهيئة جميلة، فبما أنّ الأطلال تخص المحبوبة فهذه علامة من علامات جمال المحبوبة. ومن فرط جمال الديار أن وقف بها الشاعر، فنزل عن ناقته وأظهر الحنين لهذه الديار وأهلها الظاعنين. ويذكر أنّ هذه الديار قد تخفى عن الناظر لما جاء إليها من رياح صيفيّة أخفت معالمها؛ مما يجعل الشاعر يترك هذه الأطلال ويرحل على ناقته إلى مكانٍ بعيد.

ويعطي الدكتور إبراهيم عبد الرحمن البعد الميثولوجي أهمية كبرى في التفسير، فالأغراض الشعريّة والكشف عن رموزها المختلفة يساعد في الكشف عن منابع الفن والإبداع في الشعر الجاهلي"[1].

والميثولوجيا الدينيّة عند الجاهليين محكومةٌ بأساطير دينيّة يربطها عالم أسطوري يرتبط بالحيوان، والنبات، والإنسان، والتماثيل. وأنّ هذه العناصر تشكّل ثلاثة مستوياتٍ منفصلة ماديًّا ولكنّها متصلة من الناحية الأسطوريّة والرّوحيّة:

1. **المستوى المادي**: ويمثله عالم النجوم البعيد.
2. **المستوى الرمزيّ الإشاري**: ويتمثّل في العلاقات الروحيّة التي كان الجاهليّون يقيمونها بين الحيوانات، والنباتات.
3. **المستوى الأدبي**: وهو المستوى المقصود في الشعر الجاهلي. وقد اتخذ هذا المستوى نزعة تصويريّة غالبة؛ إذ اتخذت هذه النزعة لوحاتٍ متكاملة من الشعر الجاهليّ، أهمها لوحة الطلل،والظعائن، والرحلة..." وهذه اللوحات تعجّ بالحركة والحياة من خلال النزعة القصصيّة الغالبة عليها العقائد الميثولوجيّة[2].

وهكذا، فإبراهيم عبد الرحمن يضع لنا اللوحة الطلليّة ضمن عالم ميثولوجي يقدمه الشاعر بمستوًى أدبي، متخذًا النزعة التصويريّة سمةً لعمله. ويوافق الباحث إبراهيم في

---

(1) انظر، عبد الرحمن، إبراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، فصول، مج (3)، ع (3)، 1981، ص 127.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 132.

ذلك؛ لأن الأطلال عبارة عن طقوسٍ وترانيمَ دينيّة وعقديّة يمارسها الشعراء الجاهليّون. ومن هنا تبرز النظرة الأسطوريّة لإبراهيم عبد الرحمن تجاه المقدمة الطلليّة، فربط الوقوف بالدين يؤكد بعدها الأسطوري الذي يراه المفسر.

وللمرأة صورتان في الشعر الجاهلي: الأولى: يحاول الشاعر فيها نحت تمثال، يشخص عناصر الجمال تشخيصًا ماديًّا يجعل منها امرأة مثالاً. والثانية امرأة عادية يحاول الشاعر وصف مغامراته العاطفيّة معها. وتظهر المرأة التمثال كائنًا غريبًا ذا صفاتٍ وقدراتٍ خاصة تتميز بصفة الخصوبة. وفي المقدمات الطلليّة تظهر المرأة بالصفات التمثال فتبدو راحلةً حاملةً معها الخصب، ومخلّفةً وراءها الخراب، والفناء، والدّمار[1].

وفي مقالة (التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي) يؤكد الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أنّ المرأة هي العنصر الأساس في القصيدة الجاهليّة: "إنّ قارئ الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة يلاحظ أنّ الحديث عن المرأة يشكل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى؛ فهي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من مواتٍ وخراب لرحيلها عنها، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها..." [2]

ويرى الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أنّ الطلل صورة خرجت منها الصور الأخرى التي تؤلف أغراض القصيدة الجاهليّة، وتعدّ تقليدًا كان لها سلطانٌ على الشعر العربي، فامرؤ القيس يرسم في معلقته صورة فريدةً للطلل يحرص فيها على إقامة تقابل بين الماضي والحاضر، وبين الحياة والموت في لحظة شعريّة قصيرة: فيقابل بين صور الخراب ومظاهر الحياة في الطلل. وبين الجفاف النفسي والخصب العاطفي. وبين ذكريات الماضي ومأساة الواقع. ويشخّص هذه العناصر جميعًا في صور تبدي ذكرياته وكأنّه يعايشها، من خلال البكاء والرمال، والأشعار، والرماح.. [3].

---

(1) انظر، عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة، مكتبة الشباب، مصر، ص 198.

(2) عبد الرحمن، إبراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص 133.

(3) انظر، عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة ، ص ص 276 ـ 279.

ويتفق الباحث مع الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في أنّ الطلل صورة انبثقت عنها الصور الأخرى، فيمثل مشهد الظعن حالة ذكرى يعيشها الشاعر، وتمثل الرحلة التي يقوم بها الشاعر، أثر ترتب على علاقته مع المحبوبة. إلى جانب الاتفاق في أنّ الوقوف على الطلل أصبح تقليدًا عند أغلب الشعراء الجاهليين.

أما صورة المرأة التي يقف الشاعر على أطلالها، فتكشف عن صورة امرأة مثاليّة. وهذه المرأة ليست صورةً طبيعيّة لامرأة حقيقيّة، وإنما هي صورة امرأة تنقل إلينا إحساسًا عامًا بالجمال الأنثويّ، فكأن الشاعر يريد أن يبرز ضعفه أمامها وافتتانه بها[1].

أما الدكتور علي البطل فيقدم آراءه ضمن حديثه عن المرأة والحيوانات، والنباتات، فأكد أنّ التناسل ميزةً تخصّ المرأة دون الرجل، وربط ذلك بالخصوبة، فيقول: "ولقد ربط الإنسان سرّ الخصوبة في المرأة بسر الخصوبة في الأرض، في المجتمعات الزراعيّة بشكل خاص؛ لذلك عبدت الأرض بوصفها أمًا، ورمز لها الدين القديم بإلهات أمهات ... ظلت آثار الأمومة عالقة بالالاهات الجديدات...ولأن فكرة الخصوبة ـ أو الأمومة ـ كانت هي الأساس في عبادة كهذه، كانت صورة الإلهة المرأة تبرز استعدادًا خاصا لهذه الوظيفة[2].

وإذا كانت المرأة تمثل الخصب فإن البطل رأى أنّ ثمة رموزٍ تشير إلى الأمومة والخصوبة، منها: المهاة، والغزالة، والحصان من الحيوان، والنخلة، والسمرة، والأيهقان من النبات وجعلوها رموزًا مقدسة للشمس (الأم) [3].

ويرى الباحث أنّ البطل يتفق في رأيه هذا مع سابقيه ـ ولا سيّما أستاذه إبراهيم عبد الرحمن ـ في أنّ المرأة التي تظهر في الطلل رمزٌ للخصوبة والنماء؛ مما يجعلها ذات صفات غريبة. والناظر في رأيه يجد بأنّ الشاعر يعطي المرأة صفات الخصب من عناصر الطبيعة كالحيوانات والنباتات. وأمثلة ذلك كثيرة في المقدمات الطلليّة. قال زهيرٌ[4]:

---

(1) انظر، عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة، ص 284.

(2) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، 1980، ص ص 55، 56.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 57.

(4) ديوان زهير، ص ص 122 ـ 125.

عفـــا مِـــنْ آلِ فاطِمَـــــةَ الجِــواءُ فَــيُمْنٌ فـــالقوادمُ فالحِـــسَـــاءُ[1]

فَــذُو هـــاشٍ فَمَيْـــثُ عُرَيْتِنَـــاتٍ عَفَتْهــا الـــريحُ بعــدَكَ والـــسمــاءُ[2]

فَــذَرْوَةُ فالجِنَــابُ كــأنّ خُــنْسَ النِّــــعَاجِ الطاويــاتِ بهــا الُمــلاءُ[3]

يَــشِمْنَ بُرُوقَـــهُ وَيَــرُشُّ أرْيَ الـــجَنُوبِ علــى حواجِبِهــا العَمَــاءُ[4]

تَحَمَّـــلَ أهْلُهَـــا عنهـــا فبانـــوا علـــى آثـــارِ مَـــنْ ذَهَـــب العَفَـــاءُ

كـــأنَّ أوَابِـــدَ الثِّيـــرَانِ فيهـــا هجـــائنُ في مَغَابِنِهـــا الطِّـــلاءُ[5]

فيذكر زهير أنّ ديارَ فاطمة قد تغيّرت وعفت، ويذكر هذه الأماكن ويصرح بأسمائها، ويشير إلى بعض الحيوانات التي وُجدت في الديار بعد الرحيل، فالنعاج تسرح فيها، وأوابد الحيوانات أصبحت تقطنها.

ويقف علي البطل على أبياتٍ؛ ليؤكد صدق افتراضه، ومن ذلك قول بشر ابن أبي خازم الأسدي[6]:

وفي الأظْعـــانِ آنِـــسَةٌ لَعُـــوبٌ تَـــيَمّم أهْلُهـــا بَلَـــدًا وسَـــــارُوا

مِـــن اللاتـــي غـــذين بِغَـــيرِ بُـــؤسٍ مَنَازِلُهـــا القَـــصِيبـــةُ فـــالأوارُ

نَبِيلَـــةُ مَوْضِـــعِ الحَجلَـــين خَـــودٌ وفي الكِـــشْحَينِ والـــبطن اضْـــطِمارُ

ثقـــالٌ كلّمـــا رامَـــتْ قِيَامـــا وفيهـــا ـ حـــين تَنْبَعِـــثُ ـ انْبِهَـــارُ

---

(1) الجواء: ما انحدر من الأرض. يمن، والقوادم، والحساء: مواضع.

(2) ذو هاش: موضع. ميث: ج ميثاء وهي الرملة المسهلة.

(3) ذروة، والجناب: مواضع. النعاج: إناث البقر. الملاء: أردية الحرير.

(4) يشمن: ينظرن. أري الجنوب: عملها. العماء: السحاب الرقيق.

(5) ج هجان: ناقة بيضاء.

(6) ديوان بشر ابن أبي خازم الأسدي، ، ص ص 104، 105.

فيرى البطل أنّ في الأبيات صورةً تتمثل في جسد بدين، حسن التقسيم، يرق من حيث تحسن الرقة، ويمتلئ حين يجمل الامتلاء، لا وجه له، أو له وجه لا ملامح له. فكأنّ الشاعر ينحتُ تمثالاً من الكلمات، والتمثال له مقاييس وأبعادٌ ينبغي ألا يخلّ بها الشاعر؛ وسبب ذلك لما يحمله من ارتباطاتٍ دينيّة ينبغي أن يحافظ الشاعر على آثارها مهما كانت هذه الآثار باهتةً أو موغلةً في القدم. وارتباط هذه الصورة بالتماثيل ارتباطٌ واضح في الشعر الجاهليّ، وله صلة وثيقةٌ بالدين القديم، فقد كانت التماثيل تقدم قرابين في معابد الشمس (الأم)[1].

لقد وقف علي البطل على صورة المرأة في أبيات بشر، ورأى أنّ الأبيات ترسم صورة للمرأة التي تعني الخصب. وقد احتلت المرأة في المقدمة الطلليّة موقعًا مهمًّا، إذ كانت المحور الأساسي الذي وقف الشاعر من أجله على الطلل.

وفي ذلك يرى الدكتور عماد الخطيب أنّ الدكتور علي البطل يريد أن يبيّن أنّ المرأة هي جوهر الصورة وعنصرها في الشعر الجاهليّ: "ويريد الدكتور البطل منّا أن نصل معه إلى أنّ جوهر الصورة الأساسي وعنصرها المتميّزة، فيه دليل على عبادة المرأة الأم، فإذا ما تم ربطها بالشمس، الأم المعبودة، جُعلت نظيرًا للرموز المتعدّدة التي رمزوا بها للشمس كالنخلة والغزال والمهاة، ويمكننا أن نطلق على هذه الصورة صورة المرأة المثال، أو الصورة المثاليّة للمرأة "[2].

أما الأسماء فلم يتعمق بدلالتها كما فعل نصرت عبد الرحمن. إذ اكتفى علي البطل بربط الأسماء المصدرة (بأم) بالمعنى العام لوظيفة المرأة في الخصوبة والإنجاب. وينفي عنها الدلالات السحريّة حتى تظهر الاكتشافات الأثريّة ما يوافق ذلك[3].

---

(1) انظر، البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص ص 63، 64.

(2) الخطيب، عماد علي، الصورة الفنيّة في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهليّ، مكتبة الكتاني، إربد ، الأردن، 2002، ص 78.

(3) انظر، البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 96.

وأكد الدكتور علي البطل أنّ الأطلال غامضةٌ لا يبين غموضها إلا ما قد يحصل من اكتشافات أثريّة في المستقبل، وبشكل عام يأتي الحديث عن الطلل ضمن الحديث عن نوعي الرحلة في الشعر الجاهليّ. الأولى: وهي رحلة قوم المحبوبة، والثانية: وهي رحلة الشاعر. وتكون الأطلال ضمن الرحلة الأولى التي تتعلق بالماء، وهي رحلة ذات طقوسٍ أهم هذه الطقوس المرور بالديار الخالية المجدبة، فتظهر أنماطٌ شتى من بقايا عمليات السحر التشاكلي* نتيجة وقوف الشاعر أمام الطلل، وأوّل أنماط السحر التشاكلي بكاء الشاعر على الطلل[1].

ويقف علي البطل على ثلاث صور للبكاء على الطلل، ليظهر موقف الشاعر أمام الطلل، ويبيّن تفاوت الصورة عند الشعراء. قال امرؤالقيس[2]:

كأنّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا ... لَدى سَمُراتِ الحيِّ ناقِفُ حَنْظَلِ
وُقُوفًا بِها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُم ... يقولون لا تَهْلَك أسًى وتجمَّلِ
ففاضت دموع العين مني صبابةً ... على النحر حتى بلّ دمعي محملي

وقال الأعشى[3]:

أأزمَعتَ من آل ليلى ابتكارا ... وشَطَّت على ذي هَوى أن تزارا[4]
وبانَتْ بِها غَرَبَاتُ النوى ... وبَدَّلَت شَوْقًا بِها وادّكارا[5]
ففاضَتْ دُمُوعِي كَفيضِ الغَرْ ... بِ إمّا وَكِيفًا وإمّا انْحِدارا[6]

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 230، 231.
(2) ديوان امرئ القيس، ص 9 .
(3) ديوان الأعشى ص 80.
(4) ابتكار: ارتحال. شطت: بعدت.
(5) غربات: ج غربة: البعد عن الوطن. ادكار: مصدر ذكر.
(6) ج غرب: وهو الدلو العظيمة.

وقال زهير[1]:

كـــأنّ عــيني في غَربــي مَقْتَلَـــة	من النّواضِحِ تسقي جنّــة سُحُقا[2]
تُمْطـو الرشـاء وتُجْـري في ثنايتهـا	مـن المحالـة ثقبًـا رائـــدًا قلقـا[3]
لهـا متـاعٌ وأعـوانٌ غَـــدَوْنَ لهـا	قَتـبٌ وغَـربٌ إذا مـا أفْـرَغَ الـسحّا
وقابـــلٌ يَتَغَنّــى كلّمــا قـــدرت	على العراقـي يَــداه قائمًـا دَفقَـا[4]
يحيـل في جَـــدولٍ تحْبـو ضَـفَادِعه	حبـو الجـواري تـرى في مائـه نطقـا

تضم الأبيات ثلاث صور للبكاء، أوّلها صورة امرئ القيس الذي يكتفـي بـأن تبـلّ دموعه حمائل سيفه، وهذا النوع يكثر في واقع الإنسان، أما الأعشى فالدموع عنده دلاءٌ تقطر أو تسيلُ. ويعظّم زهير الصورة فيجعل الدموع جداول تفرغ فيه دلاء متتابعة. ويـرتبط هـذا البكاء بطقوس الاستمطار عند الجاهليين. فالجاهلي يستسقي للطلل؛ من أجل أن يعود أهله إليه[5].

ويرى الباحث أنّ البطل قد أخطأ في حكمه هذا فليس بالإمكان اعتبار البكاء دليـل على الرجوع، إضافة إلى أنّه لم يرد في الشعر العربي ـ حسبما يعـرف الباحـث ـ أنّ إحـدى القبائل عادت إلى ديارها بعد الرحيل.

وينفي الدكتور أحمد النعيمي اعتبار أنّ المرأة رمزٌ مؤله للخصوبة، أو إسقاط الشمس على المرأة؛ وذلك لأنّه لا قرائن تقطع الشك باليقين في هـذا الموضـوع وإنّ الـشمس كانـت

---

(1) ابن أبي سلمى، زهير، ديوان زهير ص ص 66 ـ 68.

(2) المقتلة: التي ذللت بكثرة العمل. النواضح: ج ناضح وهو البعير الذي يستقى عليه. الجنة: البستان وأراد بها النخل. السحق ج سحوق وهي النخلة التي ذهب جريدها.

(3) تمطو الرشاء: تمد الحبل. ثنايتها: الحبل الذي أوثق أحد طرفيه. المحالة: البكرة. الرائد: الذي يجيء ويذهب. القلق: الذي لا يثبت.

(4) قابل يتغنى: قابل يقبل الدلو. العراقي: ج عرقوة: خشبتان تجعلان في فم الدلو يشد فيهما الحبل.

(5) انظر، البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 231.

رمزًا مقدسًا، فلماذا تتوارى وراء المقدمة الطلليّة بهذه الصيغة الغامضة؟ وإضافة إلى ذلك فإنّهم جعلوا المرأة في مكانة عالية وأنّ مكانة المرأة في الجاهلية تتراوح بين السمو والامتهان، فكيف يمكن اعتبارها مؤلهة وهي في هذا التراوح؟! ولا يخرج ذلك كلّه عن نطاق التشبيهات الحسّي"[1].

ويستخلص الدكتور أحمد النعيمي أنّ الطلل هو رمزٌ للفناء والموت: "ونلخّص رأينا ـ بهذا الشأن ـ في القول بأنّ الطلل هو رمز (للفناء والموت) الذي كان هاجس الإنسان الأوّل ولا يزال، مرورًا بعصور الإنسان المختلفة، بمعنى أدق أنّه التجسيد العياني لقدرة الموت التي لا تقهر، وحسبنا في ذلك أنّ (الخرائب) بوصفها صورةً الطلل الحقيقيّة هي وحدها الكفيلة باستثارة خيال الشاعر، وبعث الماضي السعيد وأنّها قواسم مشتركة في كلّ الصور الطلليّة، سواء أكانت للحبيبة، أم للأهل، أم للأسلاف"[2].

يحاول الدكتور النعيمي أن يقرن الخراب والدمار والعفاء الذي يظهر على الديار بالموت والفناء، ويرى أنّ وجود هذه المعالم الفانية يستثير خيال الشاعر. وأرى أنّه في ذلك يتفق مع المستشرق فالتر براونة الذي أشار إلى أنّ الطلل إشارة إلى التناهي[3].

ويرى الباحث أنّ اعتبار الطلل صورة للفناء رأي صائب، فالدمار والعفاء الذي يظهر على المكان لا يوحي إلا بالموت. والشاعر في هذه المواقف لا يقصد موت الطبيعة أو موت المكان وإنما يقصد خلود الإنسان ووجوده. فالعفاء عفاء إنسانٍ، والدمار دمار إنسانٍ كذلك. أما الحيوانات والنباتات التي ألح كثير من المفسرين على اعتبارها رمزًا من رموز الخصب فأرى أنّ الشعراء ذكروها ليؤكدوا أنّ الوجود البشري (وجود المحبوبة) هو همهم الأوّل الذي ما زالوا يتغنون به حتى أصبح هاجسًا.

وقد وقف الدكتور النعيمي على بعض مطالع المقدمات الطلليّة؛ ليؤكد أنّ الأطلال أقرب إلى القبور في نظر الشعراء، مستندًا على أنّ الأطلال كانت أوّل الأمر حقيقة ثم تحوّلت

---

(1) انظر، النعيمي، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا، القاهرة، مصر، 1995، ص ص 264، 265.

(2) المرجع السابق، ص 265.

(3) انظر، براونة، فالتر، الوجوديّة في الجاهليّة، ص 159.

إلى عالم إنساني مفقود، إلى جانب أنّ البكاء يفيد الحزن الذي يقترن بفقد الأهل والأحبة، وأنّ هذا البكاء موجه للأطلال وأهله[1].

قال امرؤ القيس[2]:

ألا عِمْ صَباحًا أيُّها الطللُ البالي وهَل يَعِمن مَن كان في العُصُر الخالي

وقال عبيد ابن الأبرص[3]:

لمن طللٌ لم تعفُ منه المذانبُ فجنبًا حبر قد تعفّى نواهب
ديار بني سعد بن ثعلبة الألى أذاع بهم دهر على الناس رائبُ

وقال طرفة بن العبد[4]:

لخولة أطلالٌ ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

ويؤكد النعيمي أنّ البكاء على الأطلال يمثل طقسًا دينيًا استسقائيًا، إذ يمثل دعاءً بسقيا الأطلال والقبور، وهذا العمل بقايا تراث ديني قديم، كان أصلها طقسًا سحريًا يمارس على عظام الموتى[5].

---

(1) انظر، النعيمي، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 266.
(2) ديوان امرئ القيس، ت إبراهيم، محمد أبو الفضل، ص 27 .
(3) ديوان عبيد بن الأبرص ص ص 53، 54.
(4) ديوان طرفة بن العبد، ص 5 .
(5) انظر، النعيمي، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 268.

لقد اعتبر اقتران الوشم بالطلل ظاهرة، وعدّه بمثابة تعويذةٍ سحريّة تحمي الطلل من الزوال والاندثار، أو هو رمزٌ عن تحدي الطلل لقدر الموت والفناء، ويستدل برأي الشرع في الوشم[1].قال ربيعة بن مقروم[2]:

أمِـن آل هنـدٍ عرفـت الرسـوما ... بجُمـرانَ قفـرًا أبـت أن تريمـا
تخـالُ معارفَهـا بَعـدَما ... أتـت سـنتان عليهـا الوشومـا

يلاحظ في الأبيات السابقة أنّ استخدام الوشم يؤكد الثبات، فهذه الأطلال ستبقى ثابتةً في ذات الشاعر وإن جاء عليها الزمن وأزالها.

أما تشبيه الأطلال بالكتابة أو بقايا الخطوط فيرده النعيمي إلى القداسة التي تمثلها الأطلال. وقد وقف على أبيات لسلامة بن جندل، ورأى أنّ سلامة استخدم المهارق وهي الكتب الدينيّة[3]:

قال سلامة[4]:

لمـن طَلَـلٌ مثـلُ الكتـابِ المُنَمّـقِ ... خَلا عهدُه بـين الصُّليب فمُطرقِ[5]
أكّـبَّ عليـه كاتِـبٌ بَدَواتِـه ... وحَادِثُـه في العَـيْنِ جـدّة مُهْـرَقِ[6]

(1) انظر، المرجع السابق، ص 269.

(2) ديوان المفضليّات، كارلوس يعقوب لايل، ص 355.

(3) انظر، النعيمي، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ص 271، 272.

(4) ديوان سلامة بن جندل، ت فخر الدين قباوة، ص ص 153، 154.

(5) المنمق: الموشى والمحسّن. الصليب ومطرق: موضعان.

(6) حادثه: جديده أي كأنه تجدد في عينه. مهرق: صحيفة.

يقول الشاعر لمن هذه الأطلال التي تشبه الكتاب الذي زُيّن، والكتاب المنمق في الشعر الجاهلي يشير إلى الكتب المقدسة. فالمنزل دارس ولم يبق فيه آثارٌ إلا القليل وهذه الآثار الباقية أصبحت كجدة المهرق.

ويوافق الباحثُ أحمدَ النعيمي في أنّ تشبيه الوشم تعويذة، وتشبيه الطلل بالكتابة راجع إلى قداسة الأطلال. لكن يجد أنّ اعتبار اقتران الطلل بالوشم ظاهرة فيه تعميم خاطئ إلا إذا كان قد أحصى الشعر الجاهلي كلّه وأثبت ذلك. أما أمثلة الوشم والكتابة فهي كثيرة. ومن ذلك:

قال امرؤ القيس[1]:

لِمَن طللٌ أبصرته فشجاني كخطّ زبور في عسيب يمانِ

وقال عبيد بن الأبرص[2]:

لمن الديارُ بضاحةَ فَحَروس دَرَسَت مِن الإقفارِ أيّ دروسِ
إلا أواريًّا كأنّ رسومَها فِي مهرق خرق الأواه لبيسِ

وقال المرقش الأكبر[3]:

أتَعرِف رَسمَ الدارِ قَفْرًا منازِلُه كَجفنِ اليمانِ زَخرَفَ الوشي مَاثِله

(1) ديوان امرئ القيس، ص 85.
(2) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص 41.
(3) المرقشين، ديوان المرقشين، ص 70.

وقال لبيد بن ربيعة[1]:

عَفا الرَسْمُ أمْ لا بَعْـدَ حَـوْلٍ تَجَرّمـا   لأسمـاءَ رَسْـمٌ كالـصَحِيفَةِ أعْجَمـا

قال زهير ابن أبي سلمى[2]:

يَلُـــحْنَ كـــأنّهنَّ يَـــدا فَتَـــاةٍ   تُرَجِّـــعُ في مَعَاصِـــمِها الوشُـــوما

لقد قدّم الدكتور أحمد النعيمي آراءه ليؤكد أنّ الوقوف هو اختزان اللاشعور الجمعي لدى الشعراء الذين استخدموا هذه الرموز التي كانت رمزًا للغناء وهي: "الوقفة الشعائريّة، وأدعية الاستسقاء، والوشم المتجدد، والكتابة ذات المحتوى القدسي". وكلّ ذلك عائد إلى امتداد الشعائر الجنائزيّة الموغلة في القدم. فكانت الأناشيد والترانيم تتلى إزاءها من أجل غرضين: الأوّل: إرضاء الألهة، والثاني: جلب الخير من أجل الفانين. ومع مرور الزمن أصبحت حجارة الطلل بديلاً لهذه الترانيم؛ ليقف عندها الشاعر ويقول مقطعه الطلليّ. وهذا المقطع الطللي ليس تقليدًا فنيّا فحسب، وإنما هو جزء أصيل في القصيدة وذا صلة وثيقة بما يليه[3].

ثم نظر الشوري في الدراسات السابقة لمقدمات القصائد ولم يكتفِ بها؛ إذ رأى أنّ أحكامهم أحكامٌ فنيّة لا تلقي الضوء على القيمة الفكريّة لهذه الوقفات الطلليّة؛ مما استلزم النظر في المعاني، والصور، التي يقصدها الشاعر للكشف عن المشاعر، والمواقف، والتجارب التي عاشها الشاعر وعاناها؛ مما أوجب دراسة هذه المقدمات دراسة متأنية لكشف فكر صاحبها، ثم التركيز عل الصور الشائعة، من وقوف، وبكاء، ورحيل[4]...

(1) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ص 165.

(2) ديوان زهير ابن أبي سلمى ، ص 148.

(3) انظر، النعيمي، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ص 273، 274.

(4) انظر، الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص ص 92، 93.

والمرأة من أهم عناصر المقدمة الطلليّة، فيرى الشوري أنّ رحيلَ المرأة ارتبط بإقفار الديار، دليل على ما لها من قدرة على الخصب، واستمرار الحياة، والنماء. والذي يمنح الخصب والحياة، والنماء هو الإله[1].

يرى الشوري أنّ المرأة الطلليّة ذات ميزةٍ وقدرة إلهية، فهي التي تمنح الخصب والنماء، وكأنّها أحد الآلهه القادرين على منح الخصب والنماء، وقد استدلّ بأبياتٍ لقيس ابن الخطيم[2]:

أتَعْـرِف رَسمًـا كـاطّرادِ المَـذاهِبِ	لعَمْـرةَ وَحْـشًا غَيْـرَ مَوْقِـفِ رَاكِـبِ
دِيارُ الّتِي كـادَتْ، وَنَحْنُ عَلـى مِنـى	تُحِـلُّ بِنـا، لَـوْلا نَجـاء الرِّكائِـبِ
تَبَدّتْ لنا كالـشَمْسِ، تَحْـتَ غَمَامَـةٍ	بَدا حَاجِـبٌ مِنْهـا وَضَنّت بحاجـبِ

فتبدو المرأة في هذه الأبيات مقارن لوجود الخصب والنماء، فما إن ترحل إلا ويبدأ العفاء والجفاف ـ حسبما يرى الشوري ـ فارتباط رحيلها بالإقفار يدل على ما لها من قدرة على الخصب والنماء. ومانح الخصب والنماء واستمرار الحياة هو الإله.

فالشاعر يقف على هذه الديار، ويؤكد أنّها أصبحت موحشة لمن يمرّ فيها، ولا يقف الأمر على ذلك، وإنما يعمق الصورة فيجعل المرأة بصورة الشمس التي تعني قداسة عظيمة في نفوس الجاهليّين جميعًا.

وتمثل المرأة التي يقف الشاعر على أطلالها صورةً من صور الشمس، فيوم أن رحلت صوّرها الشاعر بصورةٍ زاهية، ويستدل على ذلك من خلال صورة الطلل. لكن لِمَ اقترن رسم الطلل بالحزن بينما صورة الظعن تمثل الفرح؟ ويعيد الشوري السبب إلى أمر طقوسي وهو أنّ المرأة تمثل الشمس نفسها، وإن رحلتها ستكون رحلة عودة، فهي إن غابت ستعود[3].

---

(1) انظر، الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ، ص 93.

(2) موسوعة الشعر العربي، نقلا عن الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مصطفى الشوري. ص 93.

(3) انظر، الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص ص 96، 97.

وقد وردت رحلة الظعن في الأدب العربي بصور جميلة، فمن ذلك قول زهير[1]:

تَبَصّر خَلِيلي هَل تَرى مِن ظَعائنٍ تَحَمّلنَ، بِالعَلياءِ، مِن فَوقِ جُرثُمِ[2]
عَلَونَ بِأنماطٍ ، عِتاقٍ ، وكِلّةٍ ورادٍ حَوَاشِيها مُشاكِهةِ الدّمِ[3]
وفِيهنّ مَلهًى للصّديقِ ومَنظَرٌ أنِيقٌ لِعَينِ النّاظِرِ المُتوسِّمِ[4]

يقدم زهيرٌ صورة للظعائن، وتتميز هذه الصور بالبعد عن الحزن، الذي ظهر عليه في صورة الطلل. فالشاعر يبين هيئة هذه الظعائن، ويبيّن حاله عند رحيلها فيطلب من صاحبه وهو في حالة مرتاحة، بعيدة عن الحزن، ويطلب من صاحبه النظر في جمال هذا الرحيل والتمعن به.

ويربط ذكر الحيوانات والنباتات في المقدمة الطلليّة باستمرار الحياة: "فبجانب هذه الأوصاف للطلل والحبيبة آثر الشعراء ذكر بعض الحيونات التي ترتع وتجري هنا وهناك بين هذه الأطلال وذكروا أيضًا بعض أنواع النبات، وكأن المكان الذي أصبح قفرًا في نظر الشاعر لم يكن كذلك في الحقيقة، فالحيوانات والنباتات دليل على استمرار الحياة وعلى الخصب والنماء"[5].

وتمثل الحيوانات رمزًا من رموز الشمس، فإن كانت الشمس وهي المرأة صاحبة المكان قد غابت واختفت عن العيون فإنّ ضياءها يظلّ باقيًا، ومن ثم تستمر الحياة والخصب. ويفسر البكاء بأنّه شعور أوّلي بانتهاء الحياة، أو توقفها. لكنّه ما يلبث أن يفيق ويدرك أنّ الحياة لا بدّ أن تستمر. فالإله لا بد أن لا

(1) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 11 ، 12.

(2) الخليل: الصاحب. الظعائن: النساء على الإبل. العلياء: بلد. جرثم: ماء لبني أسد. تحمّلن: رحلن.

(3) علون بأنماط: طرحوا على أعلى المتاع أنماطًا وهي التي تفترش. الكلة: الستر. مشاكهة الدم: يشبه لونها لون الدم. وراد: ج وَرد وهو الأحمر.

(4) الملهى: اللهو. أنيق: المتعجب. المتوسم: الناظر المتفرس في نظره.

(5) الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 97.

يغيب. وإن غاب فآثاره باقية، وهذه الآثار هي الحيوانات التي ترتع هنا وهناك[1]. فتشكل الأطلال إلى جانب الظعائن وحيوانات الصحراء إشارات أسطوريّة تتحرك في خريطة الشعر الجاهلي[2]. وقد أورد لنا العديد من الأمثلة على ذكر الحيوانات في المقدمات الطلليّة، فقال زهير[3]:

بهـا العِـينُ والآرامُ يَمْـشِينَ خِلْفَـةً   وأطْلاؤهـا يَنْهَـضْنَ مِـنْ كُـلِّ مِجْـثَمِ

وقال عبيد بن الأبرص[4]:

دارٌ بهـا عـين النّعـاج رواتعـا   تَقْـرُو مَسَـارِبُها مَـع الآرامِ

وقد وقف عبد القادر الرباعي على عدد غير قليل من المقاطع الطلليّة؛ ليؤكد ارتباط الوشم بالطلل، وأنّهما لم يكونا خارج الذات عند الجاهليين، مفسرًا الارتباط بين الوشم والطلل بأنّ لليد أثرًا كبيرًا في تحديد معنى صورة الوشم في الأطلال خاصة أنّ أغلب الشعراء تركوا الأطلال فارتحلوا على ناقة قويّة سريعة لا تحتاج إلى وشم. فإن كانت اليد الموشومة تعطّلت فإنّ يدًا أخرى تبدأ بالعمل. والنظرة الأسطوريّة تؤكد أنّ يد الإنسان ويد الناقة تؤديان إلى صنع تاريخ للإنسان، فهذا يؤكد أنّ الطلل والوشم نهاية لعمل ما. فالطلل نهاية لفعل إنسان أحدث على الأرض حياةً ومعنى، والوشم نهاية لفعل واشمة رسمت وأتقنت فخلّفت على اليد أثرًا[5].

---

(1) انظر، الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ، ص 97.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 90.

(3) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص 9.

(4) ديوان عبيد ابن الأبرص ، ص 57.

(5) انظر، الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، المجلة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، ع (6)، مج (2)، ص ص 87، 88.

وقد أكد في دراسته للصورة الفنيّة عند زهير أنّ الوشم متصل بالعقليّة الجاهليّة فارتبطت به دلالات سحريّة ودينيّة[1].

ويمثل الطلل لحظةً تنويريّة في الزمن الوجودي للإنسان، فعند وقوفه يتوزّع الوقوف بين تاريخٍ كان وهذه آثاره، وتاريخٍ يمكن له أن يكون من جديد. وقد وقف على أبياتٍ لثعلبة العبدي[2]:

لِمَنْ دِمَنٌ كأنّهنّ صَحَائفُ ... قِفارٌ خَلا مِنها الكَثِيبُ فَواحِفُ

فَما أَحْدَثَتْ فيها العُهودَ كأنّما ... تَلْعَبُ بالسمانِ فيها الزَّخارِفُ

أَكَبَّ عَلَيها كَاتِبٌ بِدَواتِهِ ... يقِيمُ يَدَيْهِ تَارةً ويُخَالِفُ

يرى الرباعي أنّ في هذه الأبيات مساواة بين الرسام، والنقاش، والوشام، والزمن، وكلّ هؤلاء يؤكدون الفاعليّة الأبديّة للإنسان. فالإنسان الذي يغادر الطلل يعطي توقيعًا رائعًا لعمله الأبدي فوق المكان عبر الزمان[3].

وأظن أنّ الرباعي يؤكد فاعلية الصراع بين الموت والحياة في الطلل، وأرى ذلك ـ إن كان يقصده حقّاً ـ رأيًا صائبًا . لكن ليس بوسعنا أن نجزم إن كان هذا الصراعُ مقصودًا من الإنسان الجاهلي أو جاء محض صدفة.

وتَحْمِلُ المرأة في الأطلال معنًى كبيرًا. فلم تذكر لكونها حبيبة أو زوجة فحسب، وإنما لأنّها قضية هامة جدًا لها وظيفة كبرى في مسألة الدلالة الشعريّة[4].

---

(1) انظر، الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في شعر زهير ابن أبي سلمى، دار العلوم، الرياض، السعودية، 1985، ص 47.

(2) ديوان الفضليات، ص 281.

(3) انظر، الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي، ص 88.

(4) انظر، الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في شعر زهير ابن أبي سلمى، ص 42.

لقد جاءت آراء النقاد الأسطوريّة في تفسيرهم للمقدمة ضمن الدلالات الدينيّة والطقوسيّة، وإن تباينت تلك الآراء في عناصر المقدمة الطللية، ومن هذه الاختلافات:

- **المرأة**: لقد نظر كلٌّ من: نصرت عبد الرحمن، وإبراهيم عبد الرحمن، وعلي البطل إليها بوصفها رمزًا للخصب وأنّ رحيلها يمثل الإقفار والعفاء والدمار. وهي رمزٌ للشمس.

ويرى أحمد النعيمي أنّ المرأةَ ليست رمزًا للخصوبة، لما كانت تعيش من امتهان في الجاهليّة.

ويعطي عبد القادر الرباعي المرأة في المقدمة الطلليّة دلالة كبرى يتغنى بها الشاعر.

- **البكاء**: يعيد نصرت عبد الرحمن البكاء إلى غياب الشمس.

وعلي البطل: سببه الرجوع إلى الديار.

أما أحمد النعيمي: فيعتبر أنّه طقس استمطاري.

الوشم: يعدّه النعيمي تعويذة سحريّة.

ويعطيه الرباعي قيمة لأن له دلالة دينيّة لأنّه داخل الذات.

الفصل الخامس

المقدمة الطلليّة: دراسة تطبيقيّة

الفصل الخامس

المقدمة الطلليّة: دراسة تطبيقيّة

بعد الدراسة التي تمت لآراء النقاد للمقدمة الطلليّة في الشعر الجاهلي، رأى الباحث أن يقومَ بدراسةٍ تحليليّة لقصيدتين جاهليّتين قاصدًا اتّباع النظرة التكامليّة في الأدب.

لقد نظر النقاد في المقدمة الطلليّة من وجهات نظرٍ متعدّدة فقد درسها بعضهم دراسةً واقعيّة، وحلّلها آخرون تحليلاً بنيويًا، وفسّرها آخرون تفسيرًا أسطوريًّا، وقاربها آخرون مقاربةً فلسفيّة... ويرى الباحث أنّ هذه الدراسات أضاءت جوانب معينة من تلك المقدمات، فلم تستطع اكتناه أسرارها؛ لما قد يغيب عن المفسر، ويأتي الخوف من التفسير الجزئي لما قد يحصل من تعطيل لدور النص في نقل فكر الشاعر وثقافته، أو فكر عصره، إلى جانب أنّ البحث إن خضع لمنهجٍ معين يبقَ ينتابه الغموض.

ورأى الباحث أن تكون الدراسة لنصين مشتملين على المقدمة الطلليّة تماشيًا مع مسار البحث. وهذان النصّان: لامرئ القيس، وسلامة بن جندل.

أوّلاً: قال امرؤ القيس الكندي[1]: (البحر الكامل)

لِمَنِ الدّيارُ عَفَوْنَ بالحَبْسِ	دَرَسَتْ وَتَحْسَبُ عَهدَها أمسِ[2]
كَيفَ الوقُوفُ بِمَنْزِلٍ خَلَقٍ	أم ما سؤالُ جَنادلٍ خُرسِ[3]
دارٌ لفاطِمةَ التي تَبَلَتْ	قلبي وتيّم حُبُّها نَفْسِي[4]

(1) ديوان امرئ القيس، ت محمد أبو الفضل، ص ص 243 ـ 247.

(2) عفون: درسن. الحبس: مكان. عهدها: عهدك بها.

(3) الجنادل: ج جَندلة وهي الحجارة.

(4) تبلت: الثأر والطائلة. تيّم: ذلل حبها نفسي. رُويت (هيّج حبها).

إن تُغْدِفِي دُونِي القِنَاعَ فَقَد — أصْبي فَتَاةَ الحَيِّ بالأنس[1]

أدْنُو فأخْضَعُ فِي الحَدِيثِ وَلا — ألْهُو عَن التَّقْبيلِ واللّمس[2]

وَقَضَبْتُ قيِّمها فتكَرَهُه — فَتَقُولُ هَل بِكَ صَاحِ مِن مسّ[3]

فأقولُ مَسٌّ إنّ مثلكِ لا — يُثنى على الزُّمالة النِّكس[4]

فَتَقُولُ لَيس كما تقولُ ولَم — يُولَدْ بليلةِ كَوْكَبِ النَّحس[5]

فأقولُ نَحسٌ إنّه رَجُلٌ — من عُصبةٍ كأكولةِ الرأس[6]

فَتَقُولُ قوّادُ الجيادِ إلى — أرضِ العَدوِّ ويَلْدَة البأس[7]

فأقولُ بلْ سَوّاقُ أفْصِلَةٍ — تِرْعيّةٌ لصعائدٍ قُعس[8]

فتقولُ بَل سَوّاق سَلهَبَةٍ — جَرداءَ مِثلَ خَميصةِ البرس[9]

فأقولُ بل لأتانٍ ثُلّتكُم — تُنفِي ثنايا الطّلح بالنّهس[10]

فَتَقُولُ بل حمّالُ ذِي أثُرٍ — في صَفْحةٍ كَمَجَرّة الجِلْس[11]

فأقولُ بل حمّال أوفضةٍ — فيها أُقيدِحُ مَرخةِ الجَلْس[12]

فتقولُ بَل ولاجُ أخبيةٍ — وعلى العذارى زنٌ بالوَرس[13]

---

(1) تغدفي: ترسلي وتسبلي.

(2) أخضع: أي أجيء. لا ألهو : لا أتشاغل و لا أتركه.

(3) وقضبت: قطعته بالكلام القبيح. وتروى (قصبت) بمعنى اغتبته وعبته. قيّمها: زوجها. المس: الجنون.

(4) لا يثني: لا يعطف. الزمالة: الجبان الذي يترمل في ثيابه. النكس: الضعيف من الرجال.

(5) النحس: الشؤم.

(6) العصبة : الجماعة وجمعها: عُصَب. أكولة. أراد القلة.

(7) الجياد: الخيل اللواحق. البأس: الشدّة.

(8) أفصلة: ج فصيل. ترعيّة: صاحب رَعى. صعائد: ج صَعود وهي الناقة التي تعطف على ولد غيرها حتى يدر لبنها. القُعس: الطوال.

(9) السلهبة: الطويلة من الخيل، والجمع سلاهب. جرداء: قصيرة الشعر. الخميصة:شقة أو ملاءة. البرس: القطن.

(10) الأتان: الأنثى من الحمير. والثّلة: الجماعة من الغنم. تنفي: تأكل وتسقط ما يثني من الطلح. النهس: الأكل.

(11)

(12) الأوفضة: ج وفضة وهي الجعاب. أقيدح: تصغير قِدح وهي السهم الصغير. المرخ: شجر ينبت بالحجاز.

(13) ولاج: دخال كثير الدخول. الورس: الزعفران.

فـــأقولُ بـــل ولاجُ أخبيــــــةٍ — وعلـى الإمـاءِ ومَوْضِـعِ الكِـرسِ[1]
فتقــولُ بـــَل مــلأ الجِفـــانَ إلى — أصْبَـــــارِهِنَ وصِـــبيَةٍ غُـــبسِ[2]
فـــأقولُ تأتيـــكِ الفــــصـــال — ولا تأتيــكَ إلا ليلــةَ الخِمـــسِ[3]
فتقـــــولُ إنّ الحـــيّ أنْكَحَنِـــي — مِـنْهم رَفِيـعَ الـــرأي والحَـدسِ[4]
فأقـــــولُ إنّ الحَـــيّ أعْجَـــبَهم — دُهْـــمٌ تُـساقُ كجُـدّة الغَـــرسِ[5]
فتقـــــولُ إنّــك قَـــد صَـــدَقْتَ — فما يُلفى لنـا مِـثلان فِـي الإنـسِ[6]
فأقـــولُ أنْـــتَ مِـــن النّـساءِ ولا — يقــبَلنَ إلا خُطّـــةَ الوَكْـــسِ[7]

يبدأ الشاعر قصيدته بطرح تساؤل: "لمن الديار؟" وهـو لـيس تـساؤلاً حقيقيًّـا وإنمـا تساؤل إنكاري قصد منه الإشارة إلى تغيّر ملامح المكان وعفائه. ويمثل التساؤل الذي بدأ بـه الشاعر التيه والضياع أمام الإجابة، فهو ليس بحاجة إلى إجابة لفظيـة مـن الـسامع ـ إن كـان هناك أحد مـع الـشاعر ـ وإنمـا بحاجـة إلى إثبـات الوجـود للـذات، والمجتمـع أمـام المجهـول (الأطلال) التي تمثل الماضي والذكرى والقرار.

لقد حلّ الخراب والدّمار وأصبحت الأطلال دارسةً، ومنظر هذا المكان اليوم لـيس كيوم أمسِ. ومن هنا يبدأ الشاعر بالإشارة إلى فاعلية الزمن في تغيير ملامح المكـان، فالعفـاء يتزايد بفعل الزمن، وهذا يؤكد أنّ الزمن أداة سلبية بالنسبة للشاعر.

بدأ الشاعر حديثه عن مكانٍ عام وهو الديار ثم انتقـل إلى الحـديث عمّـا هـو أقـل عموميّة (المنزل) مكان النزول، ومما يلاحظ أنّه نكّـر المنـزل دون تحديـد. فهـل هـذا التـنكير

---

(1) على الإماء: مع الإماء. الكرس: البعر والرماد.

(2) الأصبار: النواحي والحافات والجوانب. والواحد الصُبر. الغبس: السود.

(3) ليلة الخمس: أن ترد الإبل الماء في كل أربع ليال وتصدر عنه في الليلة الخامسة.

(4) انكحني: زوجني. الحدس: الفكر.

(5) الدهم: الخيل. الجُدة: الطريقة. الغرس: النخل.

(6) فما يلفى: فما يوجد.

(7) الخطة: الخصلة. الوكس: النقص.

لخدمة الغرض الموسيقى للبيت؟ أرى أنّ شاعرًا كامرئ القيس لا يصعب عليه البحث عن وزن صوتي كي يستقيم بيته، ولكن جاء هذا التنكير؛ ليؤكد العفاء وجهل الشاعر للمكان الذي كان أصلاً معروفًا لديه. ثم ينتقل بنا الشاعر إلى المكان المقصود وهو دار محبوبته فاطمة.

وحديث الشاعر عن الفناء يحمل نظرة إلى أجل الإنسان، فحياة الإنسان بداية لفنائه، فحال الإنسان كحال الأطلال والديار، فبعد أن كانت عامرةً بأهلها مرّ عليها الزمان فأصبحت خرابًا يباباً، وهكذا الإنسان يولد فيعيش وتمرّ عليه السنوات حتى ينقضي الأجل المحتوم. ومما يلاحظ في إشارات الشعراء إلى أنّ دمار الأطلال يمثل دمار الإنسان نفسه؛ لأنّ الأطلال لا يصيبها العفاءُ إلا بعد أن يهجرها الإنسان.

والتغير الذي حلّ بالمكان ينتقل حتى يصيب نفس الشاعر، فالناظر إليها يتذكر حالها قبل دروسها، ويقارن بين حالها في الماضي وحالها اليوم. فهي اليوم ليست إلا حجارةً ماثلة لا تسمع ولا تجيب. لقد استجابت نفس الشاعر للمكان وأصيبت بما أصيب به المكان من حزنٍ.

ويتساءل امرؤ القيس مرةً أخرى تساؤلاً مجازيًا : "كيف الوقوف بمنزلٍ خَلَقٍ ؟" والغرض من هذا التساؤل هو التهكم. قد يقصد الشاعر من هذا التساؤل التهكم من الدنيا وذمّها. فقد نظر بحكمة وبصيرة فوجد أنّ الدنيا لا تستحق المعاناة والمكابدة فألقى تساؤله، ونحن نعرف بأنّ الشاعر قد حُرم من ملك أبيه وهو صغير وفقد محبوبته، ثم فقد أباه.

لقد بدا في هذه الأبيات الارتباط الوثيق بين المحبوبة والأطلال، فقد بدأت الديار تخرب بعد الرحيل وأصبحت عافيةً يبابا. وذلك عائدٌ إلى أنّ وجود الإنسان يمنع التهدم، فإن رحل الإنسان وهجر يبدأ التهدم والعفاء. فالإنسان فاعل في إيجاد الحضارة وتطوّرها.

فعند غياب فاطمة وقومها عن المكان يبدأ العفاء، فلهذا الرحيل أثر، سواء على الأرض أم على نفس الشاعر. فنفسه مليئة بالحزن لما رآه من منظرٍ مذهل لديار المحبوبة بعد أن رحلت. وتضيف كلمة (تيّم) المضعفة دلالة نفسيّة قويّة على الجوّ العام للقصيدة نتيجة الرحيل، ومما يلاحظ على المقطع الطلليّ خلوّه من الفرح.

ويبقى التساؤل الذي يثير التفكير: هل هذه المرأة حقًا تمثل الخصب كما رأى بعض أصحاب المنهج الأسطوريّ ؟ أرى أنّ المرأة لا تمثل الخصب وحدها، وإنما يكون ذلك إلى جانب قومها الذين رحلوا معها. لأن وجود القوم في الديار بناءٌ لها. إلى جانب أنّ الماء والكلأ هو داعٍ للرحيل من الديار. في أغلب الأحيان.

من عناصر المكان ألتي يشير إليها امرؤ القيس الجنادل الخرس، لعله بذلك يشير إلى وجود الأصنام التي كانوا يعبدونها، ويدركون تمامًا أنّها حجارة صمّاء لا تضرّ ولا تنفع. فحال الحجارة التي يقفون عليها كحال آلهتهم التي يعبدونها.

فبذلك تحمل الأطلال رمزًا كبيرًا متهدّمًا يشير إلى تهدّم الإنسان، وبناؤها أنموذج مكتمل لوجود الإنسان وبقائه، وقد أشار الشاعر إلى التهدم باستخدام الصفات التي توضّح ذلك، فلم يكتفِ بقوله: " منزل خَلَق "، وإنما أضاف أن من عناصر المكان الحجارة الخرس.

ومن الإشارات التاريخيّة التي تحملها هذه المقدمة، التهدم الذي كان يحصل في المكان نتيجة شح المياه، مما يسفر عنه رحيل القوم من مكانهم، وهذا دأب العرب في مرحلة ما قبل الإسلام.

وتصوير الديار عافية إيماءة من الشاعر بأنّ الوقوف على أطلال الحبيبة الراحلة كان يقوم به الشاعر أو المحبّ بعد رحيل محبوبته، مما يؤدي إلى تذكّر الأيام الماضية التي قضاها الشاعر مع المحبوبة، فتثير هذه الذكريات نفس الشاعر فتجهش بالبكاء ويبدأ بالتساؤل... .

وبعد الهزة النفسيّة التي تُحدثها الأطلال ومنظرها الخرب يصف الشاعر ذكرياته مع المحبوبة. فيبيّن أنّها إن صدت عنه سيصاب بالحزن. وما إن يجتمع بها إلا ويلهو بها، ويجالسها، ويقبّلها. ونلحظ في ذلك خيطًا نفسيًا إيجابيًا فبدأ بتذكر الأيام التي كان يجتمع بها مع المحبوبة، والذكرى الجميلة تثير مشاعر الفرح في المرء. وفي هذا إشارة إلى ما كان عليه الجاهليّونَ من حبّ للمرأة والتغني بها، والاجتماع معها.

وبعد هذه المقدمة الطلليّة، وما حملته من إشارات إلى رغبة الإنسان في الخلود والبقاء، إلى جانب أثرها على نفس الشاعر، ينتقل بنا إلى حوارٍ دار بينه وبين المحبوبة، وقد

استحوذ هذا الحوار على ثمانية عشر بيتًا، أي ما يقارب الثمانين بالمائة من مجموع أبيات القصيدة، ولعلّ ذلك عائدٌ إلى أهمية الحوار.

لقد جعل امرؤ القيس هذه اللوحة الشعريّة ذات مضمونين، الأوّل: ذكر عيوب زوجها أو قيّمها، والآخر: لوصفها. وكلاهما عائدٌ إلى التغزل بها. وهذا هو الموضوع الرئيس للقصيدة.

بدأ امرؤ القيس اللوحة بأن عاب زوج المحبوبة؛ فكرهت ذلك، وقالت إنّ هذا الكلام لا يصدر إلا ممن أصابه الجنون، فينفي امرؤ القيس ذلك بأنّه ليس جنونًا، بل إنّ زوجها لا يستحقها. وذكر الجنون يحمل إشارة إلى وجود عالم الجن الذي ذكر كثيرًا في الشعر العربي الجاهلي. وهذا بعدٌ أسطوري ارتبط بمعتقدات الجاهليين.

ويتّضح من ذلك أنّ الشاعر يقصد توظيف بعدٍ اجتماعيٍ سلبي وهو تتبع عيوب الناس، وهذه عادة مقتها المجتمع، ثم جاء الإسلام وحرّمها. ويدل غضب فاطمة عند ذكر امرئ القيس زوجها بسوء على وفاء المرأة العربية لزوجها، ويلمس ذلك كثيرًا في الثقافة العربيّة القديمة والحديثة.

ويستمر امرؤ القيس بذكر عيوب الرجل، فهو جبانٌ، ومصدرُ شؤمٍ، وليس وراءه قومٌ، وراعٍ لنوقٍ وأغنامٍ قليلةٍ، ولا يملك شجاعةً لحملِ سيفٍ، ولا يدخل إلا من مواضع النساء. ثم تردّ فاطمة هذه الصفات عن زوجها فتدحض الجبن بالشجاعة، والخوف بالإقدام والقيادة، وقدرته على حمل السيوف التي تبقي آثارًا على العدو.

ثم ينتقل إلى ذكر صفات حسنها، فهي امرأة حسنة تستحق أن يتزوجها رجل كريمٌ، لأنها امرأة لا نقص في كمالها.

ومما يلاحظ على الأسلوب الفني للشاعر أنّه عمد إلى التكرار اللفظي في حواره؛ كي يؤكد أنّ هذه صفاتُ حسنها كما يرى هو.

إنّ استطراد الشاعر في ذكر عيوب زوج المحبوبة، ثم ذكر صفاتها الحسنة، يعمق إحساسه بحبه لها، فما زال قلب الشاعر مرتبطًا بها مما دعاه إلى ذكر ذلك. وما يؤكد حضور

المحبوبة في ذاته أنّه يؤكد عدم استحقاق زوجها لها، وكأنّه يريد أن يقول بأن الذي يستحق الزواج منك هو أنا لا زوجك.

لقد أراد الشاعر من هذا الربط بيان العلاقة بين المكان الذي وقف عليه، وأثره على نفسه، فما أصابه عند الوقوف من استهجان للمكان مرتبطٌ بالتأثر بهذا المكان وأهله الظاعنين، فالمكان الخرب انعكس على نفس الشاعر.

فمن هنا تتبدّى أهميّة الأطلال في القصيدة العربيّة، فلم تكن مجردَ تقليدٍ سار عليه الشعراء، وإنّما هي إبداع دأب عليه الشعراء ووظفوا خلاله تجاربهم في الحياة والواقع، وعبّروا خلاله عمّا في نفوسهم، مستمدين ثقافتهم الإبداعيّة من بيئتهم.

ثانيًا: قال سَلامَةُ بنُ جَنْدَلٍ[1]: (البحر الطويل)

لِمَن طلَلٌ مِثْلُ الكتابِ المُنَمَّقَ ... خَلا عَهْدُهُ بين الصُلَيْبِ فمُطْرِقِ[2]

أكَبَّ عَليه كاتِبٌ بِدَواتِهِ ... وَحَادِثُهُ في العَيْنِ جِدَّةَ مُهْرَقِ[3]

لأسماءَ إذْ تَهْوى وِصَالَكَ، إنّها ... كذي جُدّةٍ من وحشِ صَاحَةَ مُرشِقِ[4]

لهُ بِقِرانِ الصُّلْبِ بَقْلٌ يلُسُّهُ ... وإنْ يتقدّمْ بالدَّكادِكِ يَأْنَقِ[5]

وقفتُ بها ما إنْ تُبِينُ لسائلٍ ... وهل تَفْقَهُ الصُّمُّ الخَوالِدُ مَنْطِقِي[6]

فَبِتُّ كأنَّ الكأسَ طَالَ اعتيادُها ... عَليَّ بِصافٍ مِنْ رَحِيقٍ مُرَوَّقِ[7]

كريحِ ذكيِّ المسكِ بالليلِ ريحُهُ ... يُصفَّقُ في إبْرِيقِ جَعْدٍ مُنَطَّقِ[1]

---

(1) ديوان سلامة بن جندل، ت فخر الدين قباوة، ص ص 153ـ 184.

(2) منمق: موشّى ومحسّن. الصليب ومطرق: موضعان.

(3) حادثه: جديده. حادثه في العين: أي حادث ذلك الرسم كأنّه جّدة كتاب. مُهرَق: صحيفة.

(4) المرشق: الظبية المادة عنقها. الجُدة: الخطة في ظهر الحمار. صاحة: هضبتان عظيمتان لهما زيادة وأطراف.

(5) قران الصلب: موضع. بقل: نبات. اللس: الأخذ باللسان. الدكادك: رواب لينة. يأنق: يصيب شيئًا يعجبه.

(6) ما إن تبين: لا تبدي بيانًا. الصم الخوالد: آثار الديار الباقية.

(7) اعتيادها: أعيدت عليّ مرة أخرى. الرحيق: صفوة الخمر التي ليس فيها غش. مُروّق: مصفّى.

وماذا تُبَكّي مِن رُسـومٍ مُحيلةٍ — خَـلاءٍ كَسحـقِ اليُمنـةِ المتمَـزّقِ[2]

الا هل ُأتَـتْ أنباؤنـا أهـلَ مَـأربٍ — كما قَدْ أتت أهْلَ الـدّبَا والخَوَرْنَـقِ[3]

بأنّـا منعنـا بالفـروق نـساءَنـا — ونحـن قتلنـا مَـن أتانـا بمُلـزَقِ[4]

تُبَلّغُهُم عِيسُ الرّكـابِ وَشُومُها — فَريقَيْ مَعَـدٍ: مـن تُهَـامٍ ومُعْـرِقِ[5]

ومَوْقِفُنَـا في غيـرِ دَارِ ثَئِيَّـةٍ — ومَلْحَقُنـا بالعـارضِ المُتألّـقِ[6]

إذا مـا عَلَوْنـا ظَهْرَ نَـشْزٍ كأنّمـا — على الهامِ منّا قَيْضُ بَيْـضٍ مُفَلّـقِ[7]

من الحُمـسِ إذ جاءوا إلينا بجمعهـم — غـداةَ لقيناهـم بجَـأواءَ فيلـقِ[8]

كأنَّ النعامَ بـاضَ فـوقَ رؤوسـهمْ — بِنَهـيِ القِـذافِ أو بِنِهـيِ مُخَفِّـقِ[9]

ضَمَمْنا عَليهم حَافَتَيْـهِم بـصادقٍ — من الظعـن حتـى أزمعـوا بِتَفـرُّقِ[10]

كـأنَّ مُناخًـا مـن قُيـونٍ ومنـزلاً — بحيـثُ التَقَيْنـا مـن أكُـفٍّ وأسْـؤُقِ

كـأنّهُمُ كانـوا ظِبَـاءً بِصَفْـصَـفٍ — أفَاءَتْ عليهم غَبْيَةٌ ذاتُ مَـصْـدَقِ[11]

كـأنَّ اختـلاءَ المَشْـرَفِيِّ رؤوسَـهم — هَوِيُّ جَنُوبٍ في يَبِيـسٍ مُحَرَّقِ[12]

---

(1) ذكي: ساطع الرائحة. جعد: غلام خفيف. منطّق: شُدّ وسطه بنطاق. يُصفق: يحول من إناء إلى إناء ليصفّى.

(2) محيلة: غاب عنها أهلها حولاً أو أحوالاً. خلاء: خالية. السحق: الثوب البالي. اليمنة: نوع من برود اليمن.

(3) أنباؤنا: أخبارنا. مأرب: موضع بلقيس باليمن. الدبا: سوق من أسواق العرب بعمان. الخورنق: نهر في أرض الكوفة، أو قصر للنعمان بناه سنمار في الحيرة.

(4) منعنا: حفظناهن من السبي. الفروق: يوم من أيام العرب. ملزق: أرض.

(5) الركاب: اسم جمع مفرده الراحلة بمعنى الناقة. العيس: البيض تخلطها حمرة. الشوم: السود. معرق: يأتي العراق أو يكون به.

(6) ثئيّة: مكث وتلبّث. العارض: الجيش. متألق: يبرق ويضيء.

(7) النشز: ما غلُظ من الأرض وارتفع. قيض: قشر البيض.

(8) الحمس: من قريش ومن خزاعة ومن بني عامر وكنانة وسمّوا حمسًا لأنهم كانوا لا يلقطون البعر، ولا يسلؤون السمن، ولا يدخلون البيوت إلا من أبوابها، ولا يطوفون بالبيت عراة. جأواء: كتيبة في لونها سواد. فيلق: عظيمة.

(9) النهي: الغدير. القذاف: موضع في ديار بني سعد. مخفق: رمل في ديار بين سعد.

(10) صادق: صلب. أزمعوا: عزموا.

(11) الصفصف: ما استوى من الأرض ولا رمل فيه. أفاءت: رجعت. غبية: دفعة من المطر. مُصدق: شدة.

(12) الاختلاء: الانتساف والقطع والتفريق. المشرفي: السيوف المنسوبة إلى المشارف. هوي جنوب: سقوط رياح الجنوب. يبيس: ما يبس من العشب والبقول.

لَــدُنْ غُدْوةً حتى أتى الليلُ دُونَهم ... ولَمْ يَنْجُ إلا كــلُّ جَـرْداءَ خَيْفَـق[1]

ومُستوعِبٍ في الجَرْيِ فَـضْلَ عِنانِـه ... كَمَـرِّ الغَــزالِ الـشّادِنِ المُتَطَلِّـقِ[2]

فألْقَـوْا لنـا أرْسَـانَ كُـلِّ نجيبــةٍ ... وسابغــةٍ كأنّهـا مَـتْنُ خِرنِــقِ[3]

مُداخَلَــةٍ مـن نَـسْـجِ داودَ سَكُّها ... كَحَـبِّ الجَنَى مــن أبْلُــمٍ مُتَفلِّـقِ[4]

فمن يَـكُ ذا ثَــوْبٍ تَنَلْـهُ رِماحُنـا ... وَمَــن يَـكُ عُرْيانًـا يُوائِـل فَيَـسْبِـقِ[5]

ومـن يَدْعُــوا فينـا يُعـاشُ ببِيئـسةٍ ... ومَـن لا يُغـالُوا بالرغائـب تُعتِــقِ[6]

وأمّ بُجَـيرٍ في تَمَــارُسِ بَيْننــا ... متى تأتِها الأنباءُ تَخْمِشْ وتَحْلِــقِ[7]

تركنا بُجَيْرًا حَيْـثُ أزْحَــفَ جَـدُّه ... وفينـا فِـراسٌ عَانيًـا غيـرَ مُطــلَقِ[8]

ولولا سَــوادُ الليـلِ مـا آبَ عـامرٌ ... إلى جعفـرٍ سِرْبَـالُه لَــم يُخَـرَّقِ[9]

بِضَرْبٍ تظلُّ الطيــرُ فيـه جَوَانِحًا ... وَطَعْـنٍ كأفــواهِ المَــزَادِ المُفَتَّـقِ[10]

فَعِزَّتُنـا لَيْـسَت بِـشِعْــبٍ بِحَـرَّةٍ ... ولكنّهـا بَحْــرٌ بِـصَحْـراءَ فَيْهَــقِ[11]

يُقمِّـصُ بالبُوصـيِّ فيـه غَــوَارِبٌ ... مَتى ما يَخُضْها ماهرُ اللُّجِّ يَغْـرَقِ[12]

وَمَجْـدُ مَعَـدٍ كـان فَــوقَ عَلايَــةٍ ... سَبَقنا بـه إذ يَرْتَقُــونَ ونَــرْتَقِي[13]

---

(1) جرداء: فرس خفيفة الشعر. خيفق: سريعة.

(2) مستوعب: يستوفي جريه عنانه. المتطلّق: السريع.الشادن: الذي قد قوي.

(3) القوا لنا: خلّوا لنا. سابغة: درع. الخرنق: ولد الأرنب.

(4) سكّها: مسمارها. الجنى: الشجر. أبلم: ج أبلمة وهو النبت.

(5) ذا ثوب: كناية عن حمل السلاح. عريان: كناية عن التجرد من السلاح. يوائل: يسرع في طلب النجاة.

(6) بئيسة: من البؤس.

(7) أم بجير: أم الشاعر. التمارس: التضارب في الحرب. تخمش : أي تخمش وجهها. وتحلق: تحلق شعرها.

(8) أزحف جدّه: أعيا حظّه. عاني: أسير.

(9) آب: رجع. سرباله: قميصه.

(10) جوانح: دوانٍ من الأرض. المزاد: وعاء الماء إذا كان من أديمين يُضم أحدهما إلى الآخر.

(11) الشعب: شق أو طريق في جبل. فيهق: واسعة.

(12) يُقمّص: ينزي أي يرفعها ويخفضها. البوصي: الزورق. غواربه: أعاليه وأمواجه. ماهر: سابح. اللج: ج لجة.

(13) المجد: كثرة الشرف. معد: جد عرب الشمال. علاية: المرتفع من الأرض.

إذا الهُنْدُوانِيَّـاتُ كُـنَّ عُـصِيَّنا بهـا نتآيـا كـلَّ شـأنٍ وَمَفْـرِقِ[1]

نُجلّي مِـصـاعًا بالسيوفِ وجوهَنا إذا اعْتَفَـرَتْ أقدامُنـا عنـدَ مَـأْزِقِ[2]

فَخَرْتُم علينـا أنْ قتلتم فـوارسًا وقـولُ فِراسٍ هـاجَ فِعْلِـي وَمَنْطِقِـي

عَجِلْتُـمْ عَلَيْنا حِجَّتَيْنِ عليكُمُ ومـا يَشَأ الرحمـنُ يَعْقِـدْ ويُطلِـقِ[3]

هو الكاسِرُ العظْمَ الأمينَ ومـا يَشَـأْ مـن الأمـرِ يَجْمَـعْ بَيْنَـهُ ويُفَـرِّقِ[4]

هو المُدْخِـلُ النُّعمـانَ بيتًا سماؤُه نُحُورُ الفُيُـولِ بعدَ بَيـتٍ مُسَرْدَقِ[5]

وبعد مُصَابِ المُـزْنِ كـان يَسُوسُهُ ومـال مَعَـدٍّ بعـدَ مـالِ مُحَـرِّقِ[6]

لـه فَخْمَـةٌ ذَفْـرَاءُ تَنْفِـي عـدوَّهُ كَمَنْكِبِ ضاحٍ من عَمَايةَ مُشْرِقِ[7]

لقد تميّزت الحياة العربيّة الجاهليّة بالفروسيّة والذود عن المرأة والدفاع عن الحمى، وتشكّل الحروب ميدانًا من ميادين إظهار الذات أو الجماعة عند الجاهليين (الفخر). وقد حظي الشعر آنذاك بمنزلة عالية في الفخر بين القبائل. وتمثّل قصيدة سلامة بن جندل مثالاً واضحًا على الفخر. وتتشكل هذه القصيدة من لوحتين: الأولى: اللوحة الطلليّة، والأخرى: موضوع القصيدة الرئيس وهو الفخر.

(1) المندوانيات: ج الهندواني وهو السيف المنسوب إلى الهند. نتآيا: نتعمد ونقصد. شأن: شعب الرأس.

(2) اعتفرت: اغبرّت. مأزق: مضيق. المصاع: المجالدة بالسيف.

(3) حجتين: سنتين.

(4) الأمين: القوي.

(5) مسردَق: له سرادق.

(6) المزن: السحاب الماطر. مصاب المزن: مكان نزول المطر. محرق: لقب عمرو بن اللخمي.

(7) فخمة: كتيبة ضخمة. ذفراء: سهكة من ريح الحديد. ضاح: ما برز من الشمس. عماية: جبل.

لوحة الطلل:

يفتتح سلامة بن جندل لوحته باستفهام مجازيّ: "لمن طللٌ ؟" وهذا الاستفهام ليشير إلى أنّ هذه الديار قد تغيّرت عمّا كانت عليه حال عهده بها. ويمثّل هذا الاستفهام عدم المعرفة وكأنّ الشاعر غريبٌ عن الديار وجديد العهد بها.

الطلل عفا بفعل الزمن فهو خالٍ من أهله وبدا بأنّه طلل سلبيٌّ بفعل الزّمن يبعث على التوجّع والألم، ولكنّ الشاعر لا يريد هذا والدليل على ذلك ما بثّه من عناصر في هذا الطلل، منها: عنصر الكتاب المنمق بفعل كاتبٍ وأدواته (هنا العمل)، وعنصر الظبية شبيه أسماء فهي ظبية نشيطة جميلة مكتنزةٌ باللحم والشحم؛ فتسرّ الناظرين (هنا الحركة والنشاط والجمال). طلل تقادم عهده بفعل الزّمن، وطلل خالٍ وبالٍ ورثٌ كالثوب اليماني الممزّق.

إذن الأطلال مجهولة المعالم، ومع ذلك يقدّم لها صورةً ذات إيحاءات واقعيّة وأسطوريّة تغنّى بها الجاهليون وعايشوها حتى أصبحت جزءًا من حياتهم، سواء أكانوا يلمسون ذلك أم لم يشعروا به.

شبّه سلامة بن جندل الأطلال بالكتاب المحسّن المزركش، الذي خطّه كاتبٌ بدواته، وإذا نظر المرء إلى هذه الكتابة حسب أنّه صحيفةٌ جديدةٌ حديثةُ الكتابة. لقد أعطى الشاعر الصحيفة صفة الجِدّة، وهذا يدلّ على التغيّر الذي حلّ بالمكان (ديار المحبوبة). ويبدو أنّ الشاعر ركّز على التغيّر، إذ ظهر بدايةً على المكان ثم على الصحيفة؛ لينعكس على ذات الشاعر.

وحتى يتعمق الشعور الحقيقي بالطلل وقيمته بالنسبة للجاهلي، ينتقل الشاعر من الطلل السلبي إلى الطلل الإيجابي، فبعد أن ظهر الطلل متغيّر المعالم تبدأ بعد ذلك علامات الوضوح، فالاستفهام الذي بُدئ به البيت الأوّل يرتبط بطيف المحبوبة (أسماء) التي تظهر في البيت الثالث.

لأسماءَ إذ تهوى وصـــالك، إنّها   كذي جُدّةٍ من وحشِ صاحةَ مُرشـــقِ

لقد وصف المحبوبة بهاويةٍ له "إذ تهوى وصالك"، وقد شبّه المحبوبة بالأتان الرشيقة التي يكثر وجودها في (صاحة). على الرغم أنّ المحبوبة رحلت إلا أنّ الشاعر يحسّ بحاجتها إليه، فقد وصفها بالظبية التي تمد عنقها لتنظر، ومن المؤكد أنّه قصد أنها تمدّ عنقها لتنظر إليه. فالعلاقة التي أقامها الشاعر بين الأطلال والمحبوبة تدل على عمق العلاقة بينهما، وتشير إلى إحساس الشاعر ومدى شوقه لمحبوبته أسماء. إلى جانب أنّ إظهار العنق في الشعر أبين لجمال المرأة، وغالبًا ما تمدّ الأتان عنقها عند الأكل والشرب.

مارس الشاعر فعلاً طقسيًّا لا شعوريًا وهو الوقوف على الأطلال ـ المكان المتهدّم ـ وكأنّ هذا الوقوف يمثل وقوفًا على قبر عزيزٍ، فسأل الشاعرُ المكانَ، وخاطبه، لكن لم يجبه. وقد عبّر الشاعر عن ذلك بأسلوب الاستفهام الاستنكاريّ: "وهل تفقه الصمّ الخوالدُ منطقي؟ " ويمثل هذا الصمم المكاني صورة من صور ذهول المجتمع أمام الفناء والدمار، فمع أنّ الشاعر يتكلم بضمير المتكلّم (الأنا) إلا أنّه لا يمثل نفسه فحسب، وإنما هو مثالٌ وأنموذجٌ للمجتمع الذي يعيشه. فهذا الوقوف فعل طقسي جماعي اعتاد عليه المجتمع الجاهلي. ونتيجة لذلك الوقوف السلبي ينتقل التهدم من المكان إلى الذات. فالأنا الواقفة والسائلة تُصاب بالذهول بسبب الحزن الذي اعتلاه نتيجة هذا الوقوف أمام الطلل. حتى أنّه لا يعي ما حوله فحاله كحال رجلٍ مخمورٍ، ارتوى من خمرةٍ مصفّاةٍ، لها رائحة ذكيّة تجعله غريباً عما حوله.

وتأتي الإشارة إلى الخمرة لما عُرف عن شيوعها عند الكثير من الجاهليين، فهي من عاداتُ اللهو المحببة عندهم إلى جانب التشبّب بالنساء.

واعتنى الشاعر بتحديد المكان، فذكر الصليب ومطرق؛ ولهذا الذكر دلالات في نفس الشاعر، أولاها: الإشارة إلى مكانٍ حقيقيّ ـ إن كانت الوقفة حقيقيّةً ـ وثانيتها: أنّ الشاعر قد يخشى ضياع معالم هذا المكان وعدم معرفته في المستقبل، مما جعله يذكر هذه الأماكن كي تبقى خالدةً في أدبه، فالشاعر يدرك أنّ الإنسان سيموت ويفنى كما فني صاحب المكان، فيعمد على تخليد ما يشير إلى الإنسان. والفن والأدب من أهم موجودات الحضارات الفانية.

ولم يقتصر الحال على ذكر المكان، وإنّما تعداه إلى ذكر صفاته فهو مكانٌ متغيّر المعالم، صورته كصورة الكتاب. وفي هذا إشارةٌ إلى معرفة الجاهليين بالكتابة والقراءة؛ لأن ذكر أدوات الكتابة، والإشارة إلى عملية الكتابة يدلّ على أنّهم كانوا يعرفون الكتابة والقراءة ـ ولعلّ بذلك ردّ على مَن يدّعون أميّة العرب الجاهليين ـ .

والكتابة تشير إلى ممارسات الجاهليين من نقوشٍ وكتابات كانت تتم على قبور الموتى، وفي ذلك ربطٌ بين الموتى الذين هم في القبور وبين أهل هذه الديار الذين أصبحوا بمنزلة الموتى. واستعمل للكتابة لفظة (مهرق) وهي صحيفة تحمل طابعًا قدسيّاً في الشعر الجاهليّ.

والبكاء فقد بالغ به الشاعر بدليل التضعيف في الفعل (تبكّي)، فطول التأمل في الديار التي هجرها أهلها حتى بدت كالثوب البالي جعل الشاعر ينهمر بالبكاء عليها. وهذا البكاء ليس بُكاءً على المكان المتهدم، وإنما بكاءٌ على مصير الإنسان. فبصيرة الشاعر واستقراؤه لأحوال السابقين جعلته يتيقن بأنّه سيفنى، وسبب هذا الزوال والفناء هو القدر المحتوم من الله ـ سبحانه وتعالى ـ لكن لِمَ البكاء؟

إن ظاهر النص يشير إلى حزن الشاعر على أهل الديار. وسبب رحيل أهل الديار هو الجدب فقد ذهبوا يبحثون عن الماء والكلأ. فهذا البكاء إشارةٌ إلى الجدب والقحط اللذين حلا على المكان. وإن استمرت فاعلية الجدب بفعل الزمن سيتهدد الخطر الناس جميعًا، فهو دليلٌ على الفناء الذي بدأ بالرحلة والتنقل.

وهكذا، فقد وضُح أنّ الرحلة التي تقوم بها القبيلة هي الأساس في الوقوف على الطلل، والاستوقاف، والبكاء والاستبكاء، يعبر بها الشاعر عن حنينه إلى الماضي البعيد، فيربطه بالحاضر؛ فتثور نفسه للذكريات السابقة التي عاشها، وقد كانت تمثّل جانب الفرح في حياة الشاعر ونفسه آنذاك.

والمرأة التي وقف الشاعر على ذكرها في مقدمته الطلليّة فهي المثير الرئيس لحالة الشاعر، وهي الداعي لشعوره باليأس، أو الحزن على الماضي. وقد مثّلت المرأة محور المقدمة الطلليّة. فالوقوف على الطلل لم يأتِ إلا طلبًا للمرأة الظاعنة التي رحلت بعد أن أقفر المكانُ،

وقد شبهها ـ كما أشرت سابقًا ـ بالظبية وهذا يتوافق مع افتراض أنّ المرأة صورةٌ من صور الخصب فهي التي تتوالد وتتناسل، وشبهها الشاعر بكائنٍ يتوالد ويتناسل.

ومن صور الخصب التي بدت في المقدمة إلى جانب المرأة والظبية، نجد النباتات التي أنبتت على الدكادك.

لقد جاءت أبيات المقدمة الطلليّة وحدة واحدةً، فكلّ بيت يفسّر ما قبله، وقد تفاعلت الألفاظ، فالأطلال كالكتاب واختار الشاعر ألفاظًا تدلّ على الكتابة، مثل: الكتاب، المنمق، كاتب، دواة، مهرق. أما المحبوبة فهي كالغزال، ومن التعابير التي تجمّل صورة الغزال: ذي جدة، وحش، مرشق، يلسّ. والفعل يلسّ يحمل دلالةً جميلة تمنحه جمالاً يكثّف معنى الخصوبة. وقد أعطى للخمرة صفات تتميّز بها: كطول الاعتياد، والصّفاء، والرحيق، وذكي المسك، والتصفيق. ولهذا التكثيف إضاءة على النصّ وقيمة معنويّة، إلى جانب أثره على نفس الشاعر، من تعميق معاني الحزن التي ألمت به حال وقوفه على الطلل.

وتحمل الصورة الفنيّة التي يشكّلها الشاعر بعدًا بلاغيًّا يؤكد سعة المقدمة الطلليّة، واستيعابها للتفاسير المتعدّدة. فقد شبّه الطلل بالكتاب المحسّن دلالة على أنّ الأطلال وإن كانت تظهر بصورةٍ سلبيّة إلا أنّها تستهوي الشاعر فيخفف عمّا في نفسه من ألم وقت وقوفه عليها. ثم يشبّه أسماء بالظبية التي تمدّ عنقها رغبة منها في البحث عنه والتواصل معه. فهي مجبرة على الرحيل ولم تتركه عن طيب نفسٍ منها، بل غادرت الحيّ مع أهلها. ويصوّر الأطلال بتلك الصورة التقليديّة التي شاعت بين الشعراء وهي الصمم، وعدم القدرة على الكلام، ثم يشبهها بالصحف المخطوطة.

وبعد هذا المقطع الطلليّ يقف الشاعر على اللوحة الثانية التي تشكّل الموضوع الرئيس للقصيدة وهو الفخر:

يبدأ لوحته باستخدام أداة التنبيه (ألا) فكأنّه يطلب من السامع التنبه لما سيقوله، ثمّ تلا هذا التنبيه باستفهامٍ مجازيّ قصد منه الإقرار. فيتساءل هل وصلت أنباؤنا إلى أهل مأرب وأهل الدبا والخورنق. ليس المهم إن كانت وصلت الأنباء أم لا، ولكن المهم هو ما هو النبأ الذي يريد وصوله؟ إنّه خبر مشاركتهم في يوم (الفروق) إذ شاركوا وقاتلوا لمنع

نسائهم وحمايتهنّ، والذود عنها وعن ديارهم، وقد خاضوا المعركة ممتطين إبلا مختلفة الألوان، دلالة على كثرتهم.

لقد أشار الشاعر إلى أنّ هناك وقائع كانت تدور بين العرب، منها يوم (الفروق)، وهذه الإشارة تُكسب الشعر الصفة التاريخيّة. وبما أنّ الموضوع موضوع مدحٍ فقد أكثر الشاعر من الحديث عمّا يرفع من قدره وقدرِ قومه من قتالٍ وفتكٍ بالأعداء، وهذا الأمر ليس مقتصرًا على قومه فحسب وإنما صفة يتميّز بها العرب جميعًا.

اختار الشاعر الناقة كراحلة تستخدم في المعركة، ومن الممكن تفسير هذا الاستخدام وردّه إلى الجانب الأسطوريّ المعهود عن الناقة، فقد ارتبطت الناقة في الأدب العربي ارتباطًا وثيقًا بناقة النبي صالح ـ عليه السلام ـ إلى جانب أهمية الناقة بالنسبة للإنسان العربي ودورها في حياته البدويّة القائمة على التنقل والترحال وسط الصحراء؛ مما جعل لها شأنًا عظيمًا أوصلها إلى حد التأليه في بعض الأحيان.

ويستمر الشاعر في وصف المعركة فقد جاءتهم جيوش الأعداء بجموعٍ كثيرةٍ وقت الغداة، فالتقوا بقوم الشاعر، فدارت الحرب بينهم، حتى أصبح الأعداء لا يعرفون من أين تأتيهم السهامُ، فكأنها بيض النعام يتهاوى فوق رؤوسهم. ويحمى وطيس المعركة فمن شدة هول ما لاقى الأعداء عزموا على الفرار من المعركة، فالنتيجة سلبيّة بالنسبة للعدوّ لقد ضُربوا وطُعنوا وقُطّعَت أيديهم، وضمّ طرفا الجيش إلى بعضيهما.

يقدم الشاعر صورة لجيش العدو في المعركة فهم كالظباء التي كانت ترتع وتسرح في مكانٍ مستوٍ وهي مطمئنةٌ وآمنة على نفسها، فداهمتها الأمطار الشديدة التي أفزعتها، وقد كانت رؤوسهم تتهاوى كما يتهاوى الحشيش الذي تقطعه سيوف قوم الشاعر.

لقد استمر الخطر على جيش العدو حتى اشتدّ الظلام، فلم ينقذهم إلا الظلامُ، وفرار مَن كان صاحبَ فرسٍ سريعة العدوِ.

ويشير الشاعر إلى نتيجة المعركة فبعد أن هُزموا خلّوا وراءهم الخيل السريعة، والدروع التي سُكّت على يد صانعٍ ماهرٍ. ويعمد الشاعر في هذا البيت إلى استخدام آلية التناص، مستحضرًا شخصية النبي داود ـ عليه السلام ـ للدلالة على جودة صنعها وقدمها.

مُداخلةٍ من نسجِ داود سكّها		كحبّ الجنى من أبلمِ مُتَفلّقِ

ويستمر الشاعر في وصف حال الأعداء في المعركة وبعدها، فالمقاتل الذي يحمل سلاحًا ويصرّ على القتال نقاتله ونقتله، أمّا الذي يستسلم لنا فقد نجا. ويبيّن كيف يتعاملون مع الأسرى فإن كان ذليلاً لا مال ولا قيمة له يطلقون سراحه، أما الرئيس فلا بدّ من افتدائه أو يبقى في الأسر ببؤس وشقاءٍ.

فمن يكُ ذا ثوبٍ تنله رماحنا		ومن يكُ عُريانًا يوائل فيسبقِ
ومن يدعوا فينا يُعاش ببيئسة		ومن لا يغالوا بالرغائب نُعتقُ

أما حال قوم الشاعر فيبيّن الشاعر هول الفجيعة على أمّه عندما سمعت مقتل ابنها بجيرًا، فستحلق شعرها وتخمش وجهها؛ حزنًا على فقد بجير وأسر فراس. يظهر هنا أثر العمق النفسي على القوم خاصة الأم، بسبب قتل ولدها، فقد قامت بفعل ساد في المجتمع الجاهليّ وهو حلق الشعر وخدش الوجه بالأظافر.

و يعود إلى الفخر القبليّ، فيؤكد أنّ مفاخر قومه كثيرةٌ تملأ الصحارى والبحار، وهي ليست قليلة كمسايل الماء. وهذه صورة جميلة لفضائلهم فهي كالبحر في عطائه، الذي يتوسطه مركب، ترتفع الأمواج من حوله، ومفاخرهم تشبه هذه الأمواج المتلاطمة. وصوّر مجد قومه بأنّه فاق أمجاد العرب جميعاً.

ويعود إلى شجاعة قومه فيبيّن أنّه باستطاعتهم الانتصار على الأعداء دون سلاحٍ، وإن قاتلوا بالسيوف فسيقاتلون وهم مرفوعو الرؤوس.

لقد أشار الشاعر إلى معاركَ وأيامٍ شارك فيها العرب، انتصروا خلالها على أعدائهم فقتلوا، وأسروا، وهزموا.

وفي نهاية القصيدة إشارة إلى تسليم الشاعر بقدرة الله ـ عزّ وجلّ ـ فهو الفاعل لما يريد من الأفعال، فاقت قدرته كلّ شيء، ويبرز مثالاً على ذلك وهو قدرة الله إدخال

النعمان إلى بيت فيه فيول عند كسرى، بعد أن كان مسيطرًا على القبائل العربيّة جميعًا يفعل ما يريد بها، دون أن يردّه أحد.

وهكذا، فإنّ سلامة بن جندل قد ربط موضوع آخر القصيدة بأوّلها؛ ليؤكد وحدة الموضوع في القصيدة العربيّة. فقد بدأ بالتعبير عن الخلاء والعفاء، ثم يختتم القصيدة بالإشارة إلى نهاية النعمان الذي عُرف عنه القوة والجبروت، فحاله كحال المكان الذي كان عامرًا ثم أصبح خربًا بفناء أهله. وهذا يؤكد ربط الشاعر بين فناء الأهل وخراب المكان.

الخاتمة

وأخيرًا قبل طي أوراق هذه الدّراسة لا بدّ من الإشارة إلى النتائج التي توصّل إليها الباحث، وهي:

- إنّ المقدمة الطلليّة أرضٌ خصبةٌ تصلح للعديد من الدراسات، سواء الواقعيّة، أو النفسيّة، أو الأنثروبولوجيّة، أو البنيويّة، أو الأسطوريّة، أو الجماليّة الفنيّة.
- إنّ ارتباط المقدمة الطلليّة بالواقع الذي يعيشه الشاعر؛ جعل بعض النقاد يتناولونَ المقدمة الطلليّة ويفسّرونها تفسيرًا واقعيًّا واجتماعيًّا. فقد استقى الشاعر من ذلك الواقع مادتَه الشّعريّة، إذ عبّر بشعره عن العادات والتقاليد السائدة في مجتمعه: كالعشقِ، والرحيلِ بسبب الجدب، والوقوفِ على ديار الظاعنين، واللهوِ، وذكرِ الأماكنِ التي كان يقف فيها الشاعر ويصفها، ويرسم معالمها.
- بإمكان الدارس تحليل نصوص المقدمة الطلليّة من خلال دراسة كل وحدة أدبيّةٍ، والتركيز على فاعلية الزمن، إذ للزمن فاعلية واضحةٌ في تغيير ملامح الديار التي أقفرت، ثم أصبحت يبابًا، بعد أن كانت عامرةً زاهرةً بساكنيها.
- تحمل المقدمة الطلليّة إشارةً إلى مصير الإنسان المحتوم، نظرًا للدمار الذي أصاب المكان الذي هجره القوم وهذا منحًى فلسفيٌّ سار عليه النقادُ والشارحون في تناولهم للمقدمة الطلليّة.
- تمثل الأطلالُ وثيقةً نفسيّةً نستطيع من خلالها الوقوفَ على نفسيّة الشاعر وتفكيره، وحنينه؛ لأنّ النفس تصنع الأدبَ. وتُبْرِزُ ـ هنا ـ مشاعرَ الحب والحزن، فالشاعر الحزين قد يشير إلى الموت، والشاعر السعيدُ قد يشير إلى الحياة؛ لأن الوقوف على الطلل رمزٌ من رموز الحياة ومردّ ذلك التلازم بين الحب والحياة في نفس الإنسان.
- يبقى التحليل الذي يَكْتَنِهُ أسرار هذه الإشارات هو التحليل التكاملي؛ لأنّه يستطيع نقل فكر الشاعر وثقافتِه التي تشير إلى ثقافة مجتمعه.

قائمة المصادر والمراجع

أوّلا: المصادر والمراجع:

1. ابن الأبرص، عبيد، **ديوان عبيد**، ت. شارلز لايل، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط2.
2. أحمد، محمد خلف الله، **من الوجهة النفسيّة في دراسة الأدب ونقده**، معهد البحوث والدراسات العربيّة، مصر، 1970، ط 2.
3. الأسدي، بشر ابن أبي خازم، **ديوان بن ابي خازم الأسدي**، عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان.
4. إسماعيل، عزّ الدين، **التفسير النفسي للأدب**، مكتبة غريب، الفجالة، ط 4
5. ـــــــ ، **روح العصر "دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة"** ، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1972.
6. الأعشى، **ديوان الأعشى**، عمر فاروق الطباع ، دار القلم، بيروت ، لبنان.
7. الإيادي، لقيط بن يعمر، **ديوان لقيط**، **عبد المعين خان**، دار الأمانة، لبنان، 1971.
8. البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، 1980.
9. البنا، حسن، **الكلمات والأشياء "بحث في التقاليد الفنيّة للقصيدة الجاهليّة"**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1988.
10. ابن جندل، سلامة، **ديوان سلامة ابن جندل**، ت: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1987.
11. الحطيئة، **شرح ديوان الحطيئة**، الطباع، عمر فاروق دار الأرقم، بيروت، لبنان.
12. الحوفي، أحمد، **الغزل في العصر الجاهلي**، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط .

13. خشروم، عبد الرزاق، الغربة في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1982.
14. الخطيب، عماد علي، الصورة الفنيّة في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهليّ، مكتبة الكتاني، إربد ، الأردن، 2002.
15. خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، مصر، 1981.
16. ـــــ ، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ، دار المعارف، مصر.
17. أبو ديب، كمال، جدليّة الخفاء والتجلي "دراسة بنيويّة في الشعر"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1981.
18. ـــ ، كمال، الرؤى المقنّعة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986.
19. الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، فوزي عطوي، الشركة اللبنانيّة للكتاب، بيروت، لبنان.
20. ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، إربد، 1998.
21. الرباعي، عبد القادر، تحولات النقد الثقافي، دار جرير، عمان، الأردن، 2007.
22. ـــــ ، الصورة الفنيّة في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم، الرياض، السعودية، 1985.
23. ـــــ ، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، 1984.
24. ابن أبي سلمى، زهير، شعر زهير بن أبي سلمى، ت فخر الدين قباوة، صنعه الأعلم الشنتمري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان.
25. سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989.
26. أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمّار، عمّان، الأردن، 1987.
27. الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، مصر، 1996.

28. الضبّي، المفضل، **ديوان المفضليّات** ، كارلوس يعقوب لايل مطبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت ـ لبنان ، 1920.
29. العامري، لبيد ابن ربيعة، **ديوان لبيد بن ربيعة**، عمر الطبّاع، دار الأرقم، بيروت، لبنان،1977.
30. ابن العبد، طرفة، **ديوان طرفة بن العبد**، يوسف الشنتمري، مطبعة برطرند، فرنسا، 1900.
31. عبد الرحمن، إبراهيم، **الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة**، مكتبة الشباب، مصر.
32. عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنيّة في الشعرالجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، 1976.
33. عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994.
34. عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهليّ**، دار المعارف، مصر.
35. عوض، ريتا، بنية **القصيدة الجاهليّة 'الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس'**، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1992.
36. غزوان، عدنان، **دراسات في الشعر الجاهلي**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006.
37. ـــــ ، **المرثاة الغزليّة في الشعر العربي**، مطبعة الزهراء، بغداد، العراق، 1974.
38. الغنويّ، الطفيل، **ديوان الطفيل الغنويّ**، ت أحمد، محمد عبد القادر.
39. فاغنر، إيفالدو، **مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم**، ت: موسى ربابعة، دار جرير، عمان، الأردن، 2008.
40. فضل، صلاح، **منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبي**، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
41. فيصل، شكري، **تطور الغزل بين الجاهليّة والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 7، 1986.

42. ابن قتيبة، **الشعر والشّعراء**، ت، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط 3، 1977.
43. مرتاض، عبد الملك، **السبع المعلقات "مقاربة سيمائية أثروبولوجيّة لنصوصها"**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
44. المرقشين، **ديوان المرقشين**، ت كارين صادر، دار صادر، بيروت، لبنان.
45. المومني، قاسم، **في قراءة النص**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999.
46. ناصف، مصطفى، **صوت الشاعر القديم**، الهيئة المصريّة للكتاب، 1992.
47. ـــــــ، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس، 1981، ط 2.
48. النويهي، محمد، **ثقافة الناقد الأدبي**، مكتبة الخانجي، بيروت، لبنان، 1969، ط2.
49. ـــــــ، **الشعر الجاهليّ "منهج في دراسته وتقويمه"**، الدار القوميّة، القاهرة، مصر.
50. اليشكري، الحارث ابن حلزة ، **ديوان الحارث بن حلّزة**، إميل يعقوب،دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1991.
51. اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط 4، 1985.

ثانيا: المجلات:

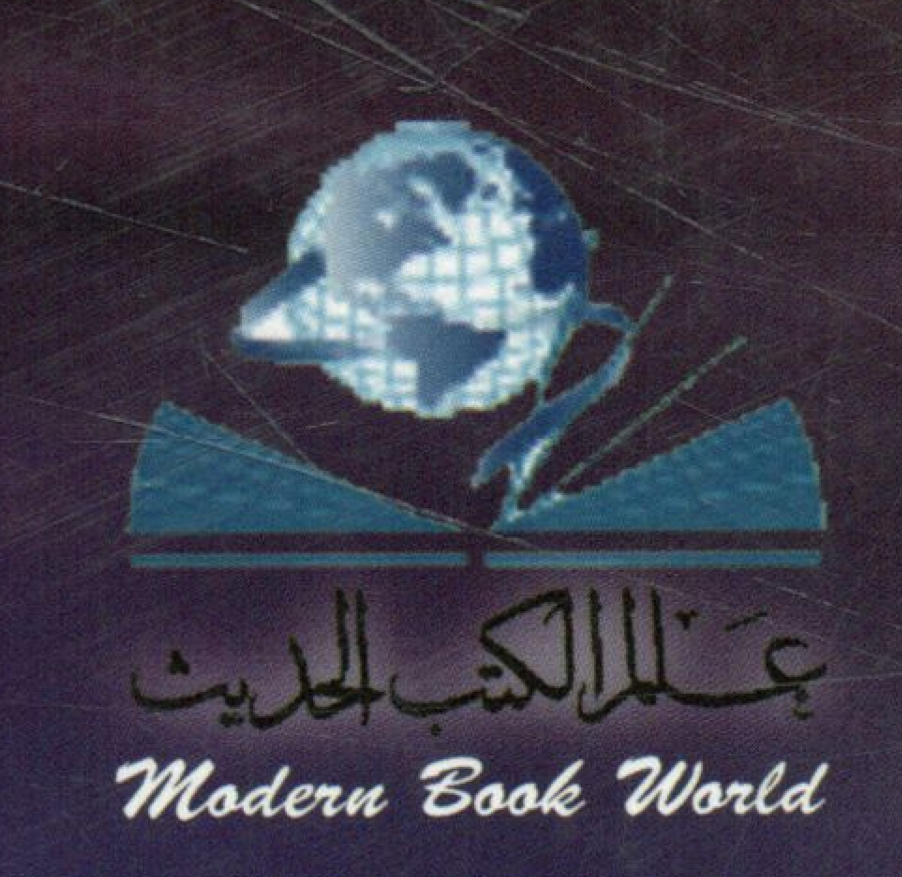
1. براونه، فالتر، **الوجودية في الشعر الجاهلي**، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، حزيران، 1963.
2. الجادر، محمود، **مدخل إلى بنية القصيدة العربيّة قبل الإسلام**، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد 6، العدد 2، 1988.
3. درابسة، عاطف، **مشكلات التأويل في ظاهرة النسيب**، مجلة بيادر، العدد الثالث والأربعون، أبها، جمادى الأولى 1425.
4. الرباعي، عبد القادر، **مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي "بحث في التفسير الأسطوري"**، المجلة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، ع (6)، مج (2).

5. زكي، أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر القديم، فصول، مج (3)، ع (3)، أبريل، 1981.
6. ستيتكيفيتش، سوزان، القراءات البنيويّة في الشعر الجاهلي، ترجمة: سعود الرحيلي، علامات، ج 18، م5، ديسمبر 1995.
7. ـــــــ ، القصيدة العربيّة وطقس العبور، مجلة مجمع اللغة العربيّة، دمشق، المجلد الستون، ج1، كانون الثاني 1985.
8. صالح، مخيمر، مقدمة القصيدة الجاهليّة بين النمطيّة والتنوع " المقدمة الطلليّة أنموذجًا "، مجلة المنارة، المجلد 13، العدد 1، 2007.
9. عبد الرحمن، إبراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، فصول، مج (3)، ع (3)، 1981.
10. غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد دراسة تطبيقية.

من هذا الكتاب

إن الإقبال على طائفة من الظواهر التراثية أكثر من مرة مشقة لا تخلو من المتعة، فالظواهر تتحدانا وتظلّ تعلق بعقولنا، وكلّ واحدة منها تفتح معالم لا يستطيعها سواها، فالظواهر تخلق الأدوات، لذا جاءت المقدمة الطللية في دراسة زياد مقدادي، وهي دراسة لها حسناتها؛ لأنّ صاحبها كان عربيًا في ألفاظه وأسلوبه، ولأنه استعان بالدراسات الحديثة التي ترتد إلى مواكبته لعملية التحديث والتطوير في هذا المجال، إذ ناقش كثيراً من المناهج الحديثة التي فسّرت المقدمة الطللية، ولأنّه أضفى الطرافة والأصالة على دراسته هذه، إذ حاول أن يجعل مسالة المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين مشكلة بحثية، وهذه المحاولة في حد ذاتها تعدّ من باب الأصالة، ولأنه أيضًا استطاع إن يسير مع مشكلة بحثه من بداية البحث إلى نهايته محللاً وواصفاً لآراء النقاد، وللشعر التطبيقي الذي نال اهتمامًا بالفضاءات الدلالية ذات المستويات المتعددة؛ كالدلالة المعجمية، التي وقفت على اللغة ممثلة بأصواتها ومقاطعها ومدها، وما تلبّسها من معان تكشف عن تجربة صاحب الشعر، وممثلة بالتراكيب سواء أكانتً تنتمي إلى الجمل الاسمية أم إلى الجمل الفعلية، أم التراكيب الخبرية بأنواعها، أم التراكيب الإنشائية، والدلالة البلاغية ذات العناصر المتعددة الفاعلة، من تصريح وتلميح وترميز وانزياح، والدلالة الإيقاعية؛ الداخلية منها والخارجية، ممثلة بالوزن والقافية والروي، وممثلة بميدان الصورة الفنية بوصفها تسهم في إبداع الدلالة والمضمون.





طباعة - نشر - توزيع
الأردن - اربد - شارع الجامعة
هاتف : 96227272272+ - خلوي : 0795264363
فاكس : 96227269909+
ص.ب 4369 - الرمز البريدي : 21110
almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com